ISLANDS KÜNSTLERISCHE ANREGUNG

JÓN LEIFS

ISLANDS KÜNSTLERISCHE ANREGUNG

Bekenntnisse eines nordischen Musikers

ISLANDIA EDITION
REYKJAVÍK

INHALT

		SEITE
I.	Zweck und Voraussetzung	7
II.	Islands alte Literatur: Ein Fundament	11
III.	Persönliche Voraussetzungen	17
IV.	Island und Ausland	20
V.	Isländische Volksmusik	22
VI.	Nord und Süd	27
VII.	Normannische Dichtung: Klingende Kunst	30
VIII.	Übersetzungen	35
IX.	Zusammenhänge mit isländischer Volksmusik	41
X.	Klassische Musik-Interpretation	50
XI.	Normannische Fäden europäischer Tonkunst	55
XII.	Normannische Wiedergabe	62
XIII.	Normannische Fäden europäischer Dichtung	68
XIV.	Weg zur Bildkunst	77
XV.	Normannische Bildkunst	83
XVI.	Einwände	92
XVII.	Zukünftige Aufgaben	97
XVIII.	Island heute	103
	Die wichtigsten Aufsätze und Schriften des Verfassers	107
	Sonstiger Quellen-Nachweis	108
	Verzeichnis der Bildbeilagen und Notenbeispiele	109
	Sach- und Namen-Register	I–VI

I

Zweck und Voraussetzung

Hauptgewicht dieses Buches ist folgende Überzeugung: Die eigenste Kultur des gesamten Nordens kam nie zur vollen Entfaltung. Die ersten Ansätze wurden bereits um 1300 erdrosselt. Spuren sind übrig geblieben, die noch entwicklungsfähig sind. Daraus erwachsen unsere zukünftigen Aufgaben. Island bietet uns deutlichste Anhaltspunkte und wirft ein Licht auf verwandte Keime der übrigen Welt.

Ich schreibe dieses Buch zum zweiten und dritten Male. Das mag Redlichkeit und Wichtigkeit meines Bemühens bezeugen. Zuerst versuchte ich eine objektive Darstellung. Es war mir bewusst, dass die Mehrheit meiner Leser Gegner mit vorgefassten Meinungen sein müssten. Daher versuchte ich zunächst, auf ihre Vorurteile einzugehen und ihnen meine Ansichten mit ihren Methoden beizubringen. Dabei mussten natürlich meine persönlichen Bekenntnisse doch eine gewisse Rolle spielen.

Dann hatte ich Gelegenheit, meine Schrift mit mehreren isländischen und ausländischen Künstlern und Gelehrten durchzusprechen, und sie gaben mir den Mut, das Buch neu zu schreiben und es zu einer ganz offenen persönlichen Erzählung meiner Erlebnisse umzuarbeiten.*

* Diese Schrift wurde in den Kriegsjahren 1940 und 1941 in Deutschland zuerst verfasst und muss natürlich auch im Zusammenhang mit dem kompositorischen Schaffen des Autors verstanden werden. Im übrigen verdankt sie ihr Entstehen folgenden Ursachen:

Es war mir klar geworden, dass man diesen Dingen noch nicht mit objektiven Methoden oder exakter Wissenschaft beikommen kann. Ich jedenfalls kann es nicht. Später mögen es die Wissenschaftler versuchen. Ich kann nur sagen: So ist es mir ergangen, und so bin ich. Daraus muss sich dann jeder nehmen, was er braucht. Auch der Forscher mag danach objektive Betrachtungen aufstellen. Diskussion und Widerspruch sollen befruchtend wirken. Etwaige Irrtümer mögen getrost ihre letzte Aufgabe durch spätere Berichtigung erfüllen.

Gleich möchte ich bemerken: Auch ich kann auf meine Art objektiv sein. Ich kann die künstlerische Leistung des Südens bewundern und deutlich fühlen, dass dort eine nicht zu übertreffende Vollendung erreicht wurde. Gleichzeitig sträubt sich aber jede Faser meines Schaffens gegen diese Vollendung. Ich will und kann sie nicht nachahmen. Viel-

Die deutschen Behörden hatten, — aus Gründen, die nicht hierher gehören, — die Aufführung der Kompositionen des Verfassers grundsätzlich untersagt.

Island war von England, — später auch von den Vereinigten Staaten Amerikas, — militärisch besetzt worden, und auch eine deutsche Invasion Islands wurde erwartet. Unterzeichneter glaubte sich davon überzeugt zu haben, dass die deutsche Regierung nicht vorhatte, Islands Nationalität zu respektieren und zu erhalten. Alle Fühler nach dieser Richtung waren negativ ausgefallen.

Endlich glaubten die deutschen Behörden im Namen des „Nordens" eine Kunst- und Bevölkerungs-Politik treiben zu können, die nur zur Kompromitterung des ganzen Nordens in den Augen der Welt führen musste, wenn sie als „nordisch" vertreten werden sollte.

Diese Umstände entrangen dem Unterzeichneten das vorliegende Bekenntnis. Zur Klärung der Situation legte er es einschlägigen deutschen Behörden vor, — um die bestätigende Antwort zu erhalten, dass eine Veröffentlichung unerwünscht sei.

Wenn auch die Schrift verspätet unter veränderten Umständen erscheint, so ist doch in ihr inhaltlich wenig seit damals verändert worden. Die mehrmalige Niederschrift, Umschreibung und Neugestaltung fast jeden Satzes erfolgte unter grössten Schwierigkeiten und unter dem Druck diktatorisch opponierender Meinung der Umgebung. *J. L.*

mehr zeigt mir gerade die Vollendung der anderen Art, wie unvollendet noch die unsere ist.

Leicht ist es nicht geworden, zu dieser Überzeugung zu kommen. Zwanzig Jahre hindurch wurde sie bewusst überprüft, und sie erhärtete sich dann allmählich so stark, dass ich sie endlich mit aller Deutlichkeit aussprechen muss. Ich will nicht beweisen, sondern überzeugen und muss alle Bedenken beiseite lassen, die mir sagen, dass vorläufig nichts Erschöpfendes hierüber zum Ausdruck gebracht werden kann.

Ich komme mir dabei vor wie einer, der ahnend einen Weg einschlug, ohne genau zu wissen, wohin er führte: In der Mitte des Weges sieht er das Ziel und kann im Stehenbleiben den zurückgelegten Weg überschauen. Er kann nun zu denen sprechen, die parallel dem gleichen Ziel zustreben oder zögernd den gleichen Weg einschlugen.

Ich trenne zwischen Nord-Germanisch und Süd-Germanisch. Die Bezeichnung „Nordisch" ist stark missbraucht worden. Wir können auch normannisch statt nordisch sagen. Das ist vielleicht deutlicher, — wenn diese Bezeichnung auch hier im weitesten Sinne, nicht etwa nur historisch oder für die Besiedler der Normandie, gelten soll:

Die Wikinger waren die eigentlichen Urheber und Träger dieser bis heute erhaltenen künstlerischen Kräfte. Wir stehen vor einem Rätsel, wenn wir erklären sollen, warum diese nordwestlichen „Eroberer der Ferne" sich in den Jahrhunderten vor und nach 1000 so unerhört entfalteten und von nördlichen Meeren in alle erreichbaren Gegenden drangen. Spuren ihrer Art und Kultur finden wir hauptsächlich in einem Kreis um die nordische See, von Skandinavien über Nordwest-Deutschland, Niederlande, Flandern, Nord-Frankreich, die britischen Inseln bis nach Island, aber ebenfalls vereinzelt im entlegenen Süden und Osten, heute auch durch neue Einwanderung in vielen anderen Welt-

teilen bis nach Amerika und Australien. Darum kann man sagen, dass es eine internationale „nordische Frage“ gibt.

In Island aber wurden bekanntlich die deutlichsten Quellen normannischer Mentalität gerettet. Hier wurden die Eddas und Sagas geschrieben. Hier spricht man bis heute noch ohne wesentliche Änderungen die alte Sprache der Wikinger, so dass die alte Literatur lebendiger Volksbesitz ist. Hier ist auch der Ausgangspunkt meiner Betrachtungen. Ursprung und Grenzen meiner Darlegung sind dadurch bedingt, dass ich Isländer bin.

Die Neu-Entdeckung Islands und seiner Nordmänner-Überlieferung ist noch verhältnismässig jung:

Erst vor kaum 300 Jahren erwarb ein isländischer Bischof die ausserhalb Islands unbekannten Handschriften des Flatey-Buches und der Edda und schickte sie nach dem Kontinent. Vor wenigen Jahren erschienen noch erstmalige Übersetzungen bestimmter Werke der altisländischen Literatur in eine andere Sprache.

Kein Volk der Erde kennt seine eigene Herkunft und Entwicklung so genau wie die Isländer. Die Geschichte vermittelt uns genaue Kenntnis der etwa 400 nordischen Häuptlingsfamilien, die zur Wikingerzeit in das unbewohnte Land kamen, den Stamm der Bevölkerung bildete, sich stolz vor der herannahenden Lebensart, Religion und Staatsform des Südens zurückzogen. Einen grossen Teil des Besitzes liess man in der alten Heimat, – Norwegen und den westlichen Inseln – zurück, nur um sich volle Unabhängigkeit und nordische „Herrenart“ zu bewahren. Persönliche Freiheit und individuelle Entfaltung galten als oberstes Lebensgesetz. Eine Wirtschaftsfrage war das nicht, sondern es war die ungebrochene Strenge normannischen Stolzes und kühner Unternehmungslust. Man scherte sich nicht um Verlust an Leben und Gütern und drang sogar bis nach Amerika, ohne auch nur an die planvolle wirtschaftliche Ausnützung der neuen Welt zu denken. „Froh lebt, wer freigebig und kühn,“ sagt ein Vers der Edda.

II

Islands alte Literatur: Ein Fundament

Grundlage aller kulturellen Betrachtung Islands und des Nordens ist die alt-isländische Literatur.* Man hat sie auch als altnordisch, altwestnordisch oder altnorwegisch bezeichnet. Das ist irreführend, denn voll verstehen lässt sie sich erst aus der eigentlichen Ursprungs-Landschaft Islands und den dortigen Verhältnissen heraus.

Diese Dichtung wird von Menschen höchster Ansprüche als etwas Ausserordentliches bezeichnet. In Skandinavien wurde sie „der Adelsbrief des Nordens unter Europas Völkern"** genannt. Sie dürfte auch heute das einzige Geistesprodukt Islands darstellen, das unumstrittene Weltanerkennung geniesst. Dabei ist diese Kunst im Original nur Isländern und einigen wenigen Fachgelehrten zugänglich.

Hier sollen über diese Literatur nur ein paar Winke gegeben werden, die für den Leser unerlässlich sind, um dem Gang der fortschreitenden Darlegung zu folgen, denn diese Wurzeln sind massgebend für den hier gezeigten Erkenntnisweg. Dabei muss auch Fundamentales, Selbstverständliches, vielleicht allzu Bekanntes erwähnt werden.

Jahrhunderte hindurch wurde die Dichtung nur mündlich überliefert, bevor man sie im 12. und 13. Jahrhundert

* „Gemessen an Geschlossenheit und Wucht der alt-isländischen Dichtung stehen alle Überlieferungen alt-germanischer Literatur wie kärgliche Bruchstücke da." (Felix Niedner: „Islands Kultur zur Wikinger-Zeit," Diederichs, Jena.)

** Georg Brandes.

auf Pergament schrieb. Man hat sie in drei Arten eingeteilt, in Edda-, Skalden- und Saga-Dichtung.

Die Edda zeigt uns markante Gedichte von aristokratischer Prägung: Kein Ausschweifen oder Wühlen oder geschmeidiges Ausschmücken. Ein ruckweise steigender Rhythmus gibt uns ein Bild wie von schroff und steil geschichteten „Terrassen", die zum Himmel ragen.

Die Vorstellungen der Edda von der Welterschaffung tragen denn auch isländischen Charakter:

Berge und Meer, tobende Stürme, jagende Wolken, blasse, unverrückbar hängende Dämmerung, Wasserfälle, Gletscherflüsse und Gletscher, schwarze Lava, auch die so frühlingsmässig ewig frisch grünenden Wiesen und schliesslich die in endlose Fernen klare und ausgedehnte Sicht. Das berühmteste Gedicht „Völuspá" kann als Schilderung eines Vulkanausbruches betrachtet werden. Auch Sigurds Ritt durch das Feuer deutet auf Vulkanisches.

Dämonen wohnen auf, unter und über der Erde. In den Wolken stehen allerlei Bilder: Rosse, welche den Tag und die Nacht über den Himmel bringen, — die über den Himmel ragenden Zweige des Weltenbaumes, der Riese am Himmelsrande und schliesslich eine Welt über der anderen bis ins Unendliche. Das sind Stimmungen der nördlichen Meere und der heimatlichen Welträume der Wikinger.

Unerbittlich und ehern stehen die Heilworte und ethischen Verse der Edda, — vornehm und knapp — einzeln für sich. Kein Philosophieren oder Grübeln, — trotz aller Weisheit. „Klug sei der Mensch, aber nicht zu geklügelt," — sonst kann er nicht froh sein. So ungefähr lautet einer der Sprüche. — Die Verse lehren das selbstverständliche Ideal der damaligen Zeit: man sei wortkarg und froh, lebensklug und hart, ehrstolz und kühn.

Bruchstücke der Edda fügte dann Islands bedeutendster Dichter Snorri Sturluson mit Prosa-Erklärungen zusammen und baute sie zu einem Skalden-Lehrbuch aus, das Jahrhunderte hindurch dem isländischen Dichtervolk als Leit-

stern diente. Es trägt den Namen „Snorra Edda", auch „Jüngere Edda" genannt. Snorri war die Monumentalgestalt zu Islands Saga-Zeit, Meister der Sprachkunst, grosser Gelehrter, Weltmann und Politiker. Berühmt sind seine Geschichten der norwegischen Könige, eines der stolzesten Nationaldenkmäler des Nordens. (Gerade ein Norwegerkönig liess ihn aber im Jahre 1241 ermorden.) Ohne viel Übertreibung lässt sich sagen, dass Islands Mentalität und Kultur sich in den 700 Jahren seither nicht sehr viel verändert hat.

Die Dichtkunst war damals in Island wirkliche Volkskunst, von vielen geschaffen und gepflegt. Die Hofskalden an den Königshöfen der nordwestlichen Länder Europas waren fast nur Isländer.*

Komplizierter als die Verskunst der Edda ist die Skalden-Dichtung. Wir finden deren Teile in den Sagas verstreut. In diesen Versen ist die Kunst der gebundenen Sprache zur höchsten Steigerung gebracht. Binnen- und Stab-Reime haben hier eine so grosse Bedeutung bekommen, dass es Verse gibt, wo kaum ein Laut enthalten ist, der nicht im Rhythmus, in Zusammenhängen zwischen Vokalen und Konsonanten und anderen Silben-Parallelen, eine festgefügte Reim-Bedeutung hätte.

Charakteristisch ist hier ferner die häufige dichterisch symbolhafte Umschreibung, die jedoch nichts von ausschweifender Weichheit oder gezierter Umschmeichelung besitzt. Vielmehr ist diese Symbolik eine Art Verheimlichung der Gefühle, ein Zurückhalten der Äusserungen. Darüber mehr im Zusammenhang mit Betrachtungen über normannische Bild- und Tonkunst.

Bis heute lebte das isländische Volk in der skaldischen Dichtung, fand darin Aufrichtung und Trost gegen die unermessliche Not der Jahrhunderte, im Kampf gegen Unterdrückung, Naturgewalten, Hunger und Katastrophen.

* Siehe Ibsens „Kronprätendenten".

Ein heutiger Isländer kann sich noch wundern über die ihm oft primitiv erscheinende Reimkunst des Auslandes, die sich mit blossen Endreimen begnügt.

Eine nicht geringere Bedeutung hatten für das isländische Volk die Sagas. Das Wort „Saga“, das eigentlich nur Geschichte bedeutet, ist ein internationaler Begriff geworden, unverändert in andere Sprachen als Bezeichnung für Familien-Romane aufgenommen. Damit ist vielleicht am deutlichsten die Weltgeltung dieser National-Kunst Islands dokumentiert.

Auch diese Dichtung wurde zuerst von Geschlecht zu Geschlecht mündlich überliefert. Vieles davon wurde natürlich verloren und vergessen. Zufällig erhaltene Abschriften, zum Teil in Bruchstücken, liegen vor. Immerhin sind 36 dieser Romane gerettet und teilweise in mehreren Handschriften vorhanden.

Die Sagas sind keine Kinder-Geschichten, wie im Auslande manchmal geglaubt wird. (Saga hat auch inhaltlich nichts gemein mit dem deutschen Wort Sage.)

Ganz im Gegenteil: Man könnte sagen, dass die Sagas reine Männer-Literatur sind. Männlichere Literatur gab es wohl nie. Man könnte sie auch als reine „Morgen-Lektüre“ bezeichnen. So kraftvoll sind sie und kostbar.*

Es handelt sich hier gewiss um einen Zusammenschluss von historischen Wahrheiten und künstlerischer Gestaltung. Die Fachwelt hat danach viele wissenschaftliche Geschichts-Studien treiben können. Uns geht aber in erster Linie die künstlerische Seite an. Dabei müssen wir die Fähigkeit zum wirklich aufmerksamen Lesen mitbringen, — eine Fähigkeit, die so vielen modernen Menschen abgeht.

Bei erster Bekanntschaft wird mancher Leser hauptsächlich kriegerischen Eindruck bekommen, aber die blutigen

* Josef Dünninger schrieb: „Die bäuerlich-kriegerische Welt Islands hat sich einen unerhört starken und eigenartigen Ausdruck geschaffen in ihren Sagas, die dichteste Formung germanischen Wesens überhaupt.“ („Der Kunstwart“, 1933.)

Kämpfe sind im Grunde nur Form. Charaktere und Gestaltung sind für uns durchaus zeitnahe, wenn wir wirklich einer normannischen Empfindung fähig sind. Der Gehalt lässt uns dabei die blutige Form vergessen.

Die Charaktere der Erzählung sind gewiss höchst mannigfaltig, vom Feigling zum Helden, Sklaven zum Herrscher, Bösewicht und Lügner zum Edlen erster Ordnung. Dabei ist aber deutlich zu erkennen, wo die eigentlichen Vorbilder höchster normannischer Gattung stehen, die nackensteifen, stolzen und unbeugsamen Persönlichkeiten, die auch schwerstem Schicksal nicht ausweichen, sondern sich bewusst mit aller Kraft auch zum letzten Kampf und sicherstem Untergang stellen, — es verschmähen, nur durch kleinstes Nachgeben ihre Lage zu verbessern.

Knapp und treffsicher, oft gemeisselt, wird die festgefügte Zeichnung der Handlung aufgebaut und kann uns an hart gegeneinander folgerecht geführte musikalische Kontrapunkt-Linien erinnern.

In Island wird wohl die „Njals-Saga“ am höchsten geschätzt von allen Romanen dieser Gattung. Hier verehrt man Gunnar von Hlíðarendi, den tapfersten und kampfgewandtesten Mann des Landes, aber auch den ritterlichsten, der zugleich etwas von Unschuld und Weltfremdheit des nordischen Recken in sich trägt.

Neben Gunnar weckt in der Njals-Saga noch Skarphéðinn unsere besondere Aufmerksamkeit, diese karge, stahlharte Gestalt, die immer das Unglück heraufbeschwört und dessen knappe Worte wie zielsichere Beilhiebe fallen.*

Nicht weniger eindrucksvoll die herben Frauen-Charaktere, oft von stolzer Anmut und heroischem Liebreiz. Erschütternd das Schicksal der Guðrún Ósvífursdóttir in der Laxdæla-Saga, einem der in Island volkstümlichsten Liebesromane. Aus Stolz lässt Guðrún den Mann erschlagen, den sie am meisten liebt.

* Ausspruch des neu-isländischen Dichters Einar Benediktsson.

Nennen muss man die Egils-Saga, – wuchtige Erzählung vom kampfwütigen Wiking, Skalden-Virtuos und habgierigem Bauern, dessen Trauerode um den ertrunkenen Sohn uns an die Herzwurzeln packt.* Wahrscheinlich schrieb Snorri Sturluson diese Saga und verewigte damit seinen bedeutendsten Vorfahren.

Beliebt ist denn auch die Grettis-Saga, von dem einsamen Geächteten erzählend, der zwanzig Jahre lang aus übermenschlicher Kraft mit seinem Schicksal kämpft.

Unendlich vieles liesse sich aufzählen, so z. B. die Erzählung von Thormods Tod, – wie er stehend stirbt, die eiserne Pfeilspitze aus der Herzgegend reisst, daran Fettfasern sieht und hart lachend als Letztes sagt: „Gut hat der König seine Mannen ernährt."

Solche Hinweise müssen für den Leser als Anregung einstweilen genügen. Er mag später durch eigenes Erleben diese Kunst auf sich wirken lassen: die festgeballte Dramatik, – unerbittlich geführte Logik der scharfgezeichneten Charaktere und hart in einandergreifenden Vorgänge. Er mag aufmerksam lesen und oft, – bis der Eindruck sich immer mehr vertieft, – ähnlich wie beim mehrmaligen Anhören eines Tonwerkes. Nicht nur Sprach-Klang und Rhythmus, – auch der Inhalt zeigt nicht selten eine geradezu sinfonische Vorbereitung, Zerteilung, Durchführung und Zusammenfassung der Themen. In alter Zeit haben manche Hörer die Sagas offenbar fast auswendig gekonnt und von einem Male zum anderen immer stärker erlebt. Schon deshalb konnte der Erzähler die grössten Ansprüche an seine Hörer stellen. –

Im weiteren Verlauf meiner Darlegungen werde ich erzählen, wie ich diese Kunst eindringlich erleben lernte, denn in der Jugend hatte ich natürlich noch keine klare Vorstellung von ihrer grundlegenden Bedeutung für meine eigene Weiterentfaltung.

* Besonders ergreifend und von typischer Nordmänner-Art wie das Gedicht mit dem Schmerz ringend anhebt.

III

Persönliche Voraussetzungen

Man wird vielleicht verwundert fragen, wie es überhaupt möglich ist, dass ein nicht wohlhabendes Volk von heute, nur 140000 Menschen, als Kulturfaktor in Frage kommen muss, — und doch ist es so.

Im 13. Jahrhundert hatte das Land kaum weniger Einwohner als heute. Den 300—400 Jahren ungeheuren kulturellen Aufstiegs folgten etwa 600 Jahre beispielloser Not.* Epidemien, Naturkatastrophen und fremde Ausbeutung schienen den Volksstamm vernichten zu wollen. Einmal goss ein zweijähriger Vulkanausbruch Gift und Asche über das ganze Land, sogar bis nach dem amerikanischen und europäischen Festland. Die Bevölkerungszahl ging auf 25000 zurück. Als Nachrichten hierüber ins Ausland drangen, sprach man sogar davon, das ganze Volk nach dem Festland zu übersiedeln.

Der Isländer blieb aber was er war. Die Dichtung erhielt ihn am Leben. Er bezwang seinen Hunger mit gedämpftem Hinsingen der alten Lieder, — (das kann man an ihrem Stimmungs-Gehalt hören), und er stählte sich im Kampfe gegen Naturgewalten durch den Vortrag der Sagas an langen Abenden vor der ganzen Hausgemeinschaft der einsam lie-

* „Dies ist die Tragik Islands, wie sie in der Weltgeschichte kaum ein Gegenbeispiel findet: dass eine ungeheure Kraft nicht den Ort ihrer Wirkung finden konnte, dass ihr der geschichtliche Raum versagt blieb." — (Josef Dünninger im „Kunstwart" 1933.)

genden Gehöfte. Ursprüngliche Kultur, Sprache, Empfindungs- und Denkweise blieben bewahrt. Island wurde der einzige Hort der alten normannischen Art.

Etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts tagt es allmählich, — anfangs in blasser Dämmerung, — erst im 19. Jahrhundert deutlicher. Im Volk war eine ernste Nachdenklichkeit und Sensibilität hinzugekommen, — ähnlich wie wir es in manchen gothischen Bildwerken des Nord-Westens wiederfinden. Durch schnellere und engere Verbindung mit der „zivilisierten" Umwelt kommt Island erst im 20. Jahrhundert in Gefahr, seine völkische Kultur und Eigenart einzubüssen.

Mit dem Aufschwung des 19. Jahrhunderts waren die kulturellen Strömungen Skandinaviens nach Island gedrungen: kontinentale Romantik aus zweiter Hand, wenigstens auf dem Gebiet der Musik. Die Volksmusik Islands wurde daher als barbarisch systematisch bekämpft. Weder musikalisch noch allgemein-kulturell hatte ich zunächst ein klares Bild von der Situation. Persönlich muss vorausgeschickt werden:

Anlage und Herkunft müssen meine Stellungnahme unbewusst beeinflusst haben: Beiderseits gehörten meine Vorfahren zur Landbevölkerung des Nordwestens des Landes, wo die Lebensart und Kultur — auch in der Volksmusik — noch altertümlicher ist als in anderen Landesteilen. Von dort kam ich als Kind nach der Hauptstadt, die erst im Begriff stand, eine kleine Stadt zu werden.

Kein Orchester, keine europäischen Kunstbilder oder Kunstbauten lernte ich kennen. Ein wenig mangelhaftes Klavierspiel war mein einziges „Kunst-Erlebnis", — die national isländische Dichtung kümmerte mich weniger.

Damals schon fühlte ich mich mehr oder weniger unbewusst als Gegner der ausländischen und halb-ausländisch-skandinavistischen-Kunst-Einflüsse. In Ehrfurcht lernte ich etwas von Beethovens Klaviermusik kennen, das Gigantische ein wenig ahnend, aber doch im Inneren verständnislos ge-

gen die langen Dreiklang-Spielereien, ohne zu wagen, dies offen zu gestehen. Verwandt erschien mir nur die Musik Griegs und in jünglingshafter Naivität sah ich einmal in ihm „einen der grössten Tondichter".

Mit diesen Voraussetzungen kam ich 1916 zum ersten Male von Island nach dem Auslande, — dem europäischen Kontinent. Siebzehnjährig, lernte ich die für mich ganz neuartige Welt kennen. Vom Alltagsleben bis zu den Dingen der höheren Kunst war mir alles fremd, vielleicht für mich noch fremder als etwa für einen heutigen Europäer, der in den Orient kommt. Zum ersten Male sah ich eine Strassenbahn, Eisenbahn und vieles andere mehr. Stumm und verlegen musste ich inmitten der mir oft fast fremdrassig erscheinenden Mitteleuropäer sein, deren alltägliches Gebaren ich erst nach Jahren verstehen lernte, — und es kam mir absolut nicht in den Sinn, die Überlegenheit europäischer Zivilisation anzuzweifeln.

IV

Island und Ausland

Vom ersten Tage meines Auslands-Aufenthaltes war ich vor das Problem gestellt, meine Art und die Art der anderen auszugleichen oder zu trennen. Symbolisch mein erster Spaziergang durch baumhohe Alleen: Fallendes, treibendes herbstbuntes Laub. Nie hatte ich dergleichen gesehen, — nie ein solches Stimmungsbild mir auch nur vorgestellt. Ebenso symbolisch für mich das erste Hören eines Orchesters: Liszt's Faust-Sinfonie. Fast schien es mir, als hätte ich mich auf den Boden werfen und vor Erstaunen laut rufen können.

Natürlich war ich im Grunde eingeschüchtert. Ich glaubte, — und ich bewunderte auch da, wo ich nicht bejahte. Später kam es allmählich deutlicher zu dem unbewussten Auflehnen mit inneren Spannungen und Kämpfen, die zur folgerichtigen Konzentration der Erkenntnis führten. Ich weiss, dass manche meiner Landsleute in ähnlicher Lage leichter zu einer Anpassung kamen, — aber man kann nicht aus seiner Haut: auch die völkische Eigenart kommt erst durch das Individuelle zur vollen Entfaltung.

Als Musiker musste ich natürlich vor allem in die Tonkunst des Abendlandes eindringen. Auf das Genaueste lernte ich nach und nach alles kennen. Auch das Unverständlichste musste ich dabei zunächst höher stellen als mein eigenes Empfinden. Am Fremdesten war mir damals wie heute: die Formspielerei und „Schönheits-Schmeichelei" der Klassiker so wie etwas später die Gefühlsweichheit

und „Leidensbejahung" der „Schmerzauskostung" (Weltschmerz) der Romantiker.

Erst viel später erblickte ich die nordische Aufgabe darin, das Gegenteil hiervon zu kultivieren, — statt Gebärde Ausdruck zu verlangen, statt Ausdruck Charakter, statt Form Gehalt, statt Schönheit Wahrheit, — festgefügt von fantasievollem, konzentrierten und starken Willen normannischen Wesens.*

Von Anfang an trug meine Auflehnung zwei Wurzeln in sich: d. h. die der schöpferischen Kunstgestaltung und die der Wiedergabe. Beides war gleich wichtig und untrennbar. Mit dem Widerspruch aus dem tiefsten Grunde meiner Seele erlernte ich dann die „Art der anderen" wie etwas, das einen im Grunde nichts angeht, das man aber doch genau kennen muss. Ich fühlte, dass mein Weg irgendwo anders zu finden war.

Es dauerte nicht lange, bis ich näher darüber nachdenken musste, wie es denn um die Tonkunst des Nordens bestellt sei. Die Musik Grieg's verblasste neben den Werken der grossen Meister als romantische Kleinkunst, ohne eigentlich ausbauende Kompositions-Gestaltung. Die aussterbende europäische Romantik hatte in der Musik zu allerlei revolutionären Ansätzen und Umwälzungen geführt. Dies wurde auch mir ein Wegbereiter zum Neuen.

Ich fing an, dem nationalen Ursprung der isländischen Volksmusik bewusst nachzugehen. Leicht war es nicht, denn skandinavische Einflüsse hatten diese Quellen bereits mehr oder weniger zugedeckt, — waren auf dem besten Wege, sie ganz zu vernichten. Das isländische Volk ist im übrigen weder im Wort noch Ton sehr mitteilsam, so dass man Mühe hatte, zum eigentlichen Kern zu kommen.

So erreichte ich aber die erste Etappe meines Weges.

* „Der Charakter muss seiner Natur nach als zum Norden gehörig betrachtet werden." (Emerson.)

V

Isländische Volksmusik

Zweiundzwanzigjährig, schrieb ich dann die erste Abhandlung über die Volksmusik Islands.* Ich kam dabei zu dem kühnen Resultat, dass es eine rein germanisch-nordische *Kunst*-musik noch nicht gegeben haben kann. Ich hätte lieber sagen sollen, dass es noch keine rein gezüchtete nord-germanische oder normannische Kunstmusik gab. Die süd-germanische Tonkunst, – vielleicht die eigentlichste Musik von Weltgeltung, – müssen wir selbstverständlich als eigengesetzliche Leistung voll anerkennen, so viel Römisches und Slavisches zweifellos in ihr steckt.

Betrachten wir aber kurz die isländische Volksmusik, wie sie seit Jahrhunderten überliefert ist, und begnügen wir uns weiter mit einer schlichten, dem Laien verständlichen Erzählung:

Die tonlichen Gesetze der abendländischen Musik lassen sich schwerlich der isländischen Volksmusik anpassen. Schon die Tonarten der isländischen Volkslieder, wenn man überhaupt von Tonarten sprechen kann, sind für die meisten europäischen Ohren fremdartig.

Manchmal fällt in der Melodiebildung das starre Wiederholen einzelner Töne auf. Das geschmeidige, schrittweise Umspielen der Tonfiguren ist seltener, ausser zuweilen für besondere Markierungen meist am Phrasen-Schluss.

* „Skírnir", Reykjavík, 1922. „Die Musik", Berlin-Stuttgart, Oktober 1923. „Syn og segn", Oslo, Dezember 1924.

Überhaupt ist der Schluss der Melodien und Perioden oft sehr eigenartig. Wie zur nachdrücklichen Akzentuierung, kommen dort plötzliche Anhängsel zur Anwendung, die dem Vorangegangenen motivisch fremd sind: zuweilen offenbart sich hierdurch ein betonter Ernst, aber auch manchmal ein schalkhafter Humor. Bei den Schlüssen wird das Zeitmass oft sehr verlangsamt. Zuweilen kommen hier Schnörkel zur Anwendung, zuweilen auch nur ein kurzes fremdes Abbiegen der motivischen Linie, als ob der Ausdruck nun ganz in die Tiefe der Brust hineingegraben und versteckt werden sollte.

Auch die klangliche Gesetzmässigkeit der abendländischen Kunstmusik mit ihren „harmonischen" und „tonalen Funktionen" ist der isländischen Volksmusik fremd.

Zwei Arten der Volkslieder sind besonders charakteristisch:

Betrachten wir zuerst den Quinten-Gesang, volkstümlich Zwiegesang genannt, der seit Jahrhunderten bis zu unserer Zeit im Volke lebendig erhalten blieb.

Dem Laien muss in fasslicher Form erklärt werden, was eine Quinte ist: Es handelt sich um den Zusammenklang des ersten und des fünften Tones der Tonreihe. Diese Quint-Harmonie hat etwas Urtümliches, Kahles, Leeres.

Beethoven verwendet den Klang im leisen Anfang der 9. Sinfonie, und man hat sofort das packende Gefühl, dass hier an die Urgründe der Seele appelliert wird.

Richard Wagner wird einmal im Sturm auf der Nordsee bis zur norwegischen Küste verschlagen und bekommt so die musikalische Anregung zum „Fliegenden Holländer", dem meist nordisch gefärbten aller seiner Werke, und hier ist es dann auch die leere Quint, die aufklingt, womit die Ouvertüre laut und sturmpeitschend anhebt.

Der Zusammenhang zwischen nordischem Meer und Raum und diesem Klang kam so unwillkürlich zum Vorschein. Bekanntlich spielen die Quint-Klänge in der norwegischen Volksmusik und bei Grieg auch eine Rolle.

Der isländische Quinten-Gesang unterscheidet sich aber wesentlich von den norwegischen Klängen. In Island wird der Zwiegesang nur von Männerstimmen gesungen. Dies zeugt von einem besonderen Klangsinn, denn die Quint-Harmonie ist nur in der Tiefe harmonisch volltönend, markant und kraftvoll, während sie in der Höhe an Charakter nachlässt, dünn und schrill wird.

Die Quinten-Gesänge sind durchweg langsam und feierlich, wobei die Endtöne der Phrasen meist lange ausgehalten werden. Es kommen Tenor und Bass zur Verwendung, also eine hohe und eine tiefe Männerstimme.

Dabei ist es merkwürdig, dass die hohe Stimme, die oft mit demselben Ton wie die tiefere Stimme anfing, nicht gleich die höhere Quinte singt, *sondern die untere,* — um dann später oder gegen Schluss (wieder über den Einklang mit der anderen Stimme) zu „überspringen" und die *obere* Quinte im strahlenden Glanz meist bis zum Ende des Liedes zu singen. Der erste Abschnitt wirkt durch die Stimm-Register dunkel, der letztere hell.

Der isländische Dichter, Jónas Hallgrímsson, hat zu einer solchen Melodie ein längeres Gedicht „Ísland farsælda frón" verfasst und in eigenartiger Weise den Ausdruck des Textes in Übereinstimmung mit der Melodie pointiert beim Wechsel zum hellstrahlenden Überspringen des Tenors in jeder Strophe, z. B. mit den Worten: „Uralter Ruhm, Freiheit und Mannestat gross", — oder „Strahlt wie ein Leuchten in der Nacht" usw.

Über die Wirkung dieser Tongebilde will ich nicht viel sagen. Sie sind herb und streng, oft sehr hoheitsvoll, gesättigt von unendlicher Weite und Fernen-Sehnsucht, manchmal erstarrt traurig, zuweilen auch von einer geharnischten, kargen, kampflustigen Derbheit oder von schalkhaftem Humor, wie denn dieses Überspringen manchmal auch einen sportlichen Charakter tragen kann: der Tenor soll zeigen, wie er den Bass übertönen kann, selbst wenn die

Isländischer Zwiegsesang

Maestoso, molto moderato

Ís - land, far - sæld - a frón, ______ þú

mf Bassi Tenori

hag - sæld - a hrím - hvít - a móð - ir, ______ hvar er þín

forn-ald-ar frægð, ______ frels - ið og mann-dáð-in bezt? ______

Tenori Bassi *cresc. . . . al* *ff*

Isländische Reimweise

Allegro.

Ándskotann eg að - an sá upp á hest - i brúnum. Hatt og hár - koll

Dje - ve - len eg ein-gong såg reid på hes - ten rau - de, has-ten breid um

Ritt der Bö - se heut da - her, hoch auf schwarzem Pfer - de, Hut und Haarschopf

hafð - i sá; hann var að smal - a kún - um.

hed - na låg, han sku' gjæ - ta sau - er.

hat - te er, hin - trieb er die Her - de.

p

Bass-Stimme zuweilen von mehreren Männern gesungen wird und nur eine einzige Tenor-Stimme dagegen „arbeitet".

Der Tenor macht beim Überspringen in der Regel einen Tonschritt, der bei den theorerisierenden Musikgelehrten von jeher als „der Teufel in der Musik" galt und verboten war. Unerlaubt waren ja auch die fortlaufenden Quinten-Klänge, wie im isländischen Zwiegesang.

Das lebhafte Element der isländischen Volksmusik sind die sogenannten „Rímur" oder „Reimweisen", schnelle Melodien von eigenartigem, rhythmischen Reiz, oft halb-deklamatorisch, halb-singend, zuweilen fast instrumental.

Zwei-, drei- und vierteilige Takte wechseln mit deutlichen Akzenten auf dem Beginn eines jeden Taktes. Mit dem wohlgefälligen Ebenmass südlicher Melodien haben diese Weisen nichts gemein.

Energiegeladen durchbrechen die Akzente oft jede Formen-Anmut der Takt-Einteilung. Der Bewegungsraum bleibt ein kleiner, — ausser vielleicht zuweilen am Schluss. Nordmänner-Geist verzichtet auf geschwollene, grosspurige Gesten.

Seit Jahrhunderten wurden diese Melodien zu langen erzählenden Gedichten in vielen kurzen Versen vorgetragen. Getanzt hat man auch zu diesen Liedern — Männer-Tänze, offenbar ähnlich wie heute noch auf den Fär-Inseln.

Skalden-Lieder könnte man diese Melodien auch nennen, denn ihre tonliche Struktur fällt, wie ich später genauer erkannte, eng mit der Reim-Formung der Verse zusammen. Stab- und Binnen-Reime bestimmen vielfach Akzente und Takt.

Der seelische Ausdruck der Melodien ist dem der Zwiegesänge verwandt, obwohl Zeitmass und musikalische Form-Gestaltung dieser beiden Liedarten so grundverschieden sind. Trotz der Taktwechsel und der Lebhaftigkeit besitzen die Reimweisen nichts von wankelmütiger Freiheit. Sie sind ehern und fast wie die Basalt-Säulen isländischer Berge. Der

Wechsel der Takt-Akzente bewirkt nicht ein Lockern sondern geradezu eine Verhärtung des Ausdrucks.

Die Schilderung der isländischen Volksmusik wäre sehr unvollkommen, wenn man nicht schliesslich auch den Vortrag, die Art der Wiedergabe, erwähnen würde, — den streng feierlichen, majestätisch langsamen Vortrag mancher Zwiegesänge oder ihre zuweilen starr verhaltene Traurigkeit, die lässige Bescheidenheit oder Ausgelassenheit mancher schneller Reimweisen oder ihren vielfach kämpferischen Geist von oft so merkwürdig charaktervollem Ungestüm.

Musik lässt sich nicht mit Worten schildern. Manchmal sagt uns aber das musikalische Notenbild weniger als die spontane Art des Vortrages.

VI

Nord und Süd

Die Entdeckung der isländischen Volksmusik, – es handelte sich für mich um eine wirkliche Entdeckung, um ein Sich-selbst-wieder-Finden, – bedeutete Entscheidendes.

Gewiss war ich zunächst darüber fast erschrocken. Es fehlte auch nicht an nachträglichen und oft wiederkehrenden Zweifeln. Immer wieder musste ich mich fragen: „Wie kann das nur sein? Warum fand man nichts aus diesen Quellen in der abendländischen Kunstmusik wieder? Wie standen überhaupt die europäische Kultur und die künstlerische Überlieferung Islands zu einander?"

Ein Pharisäer-Gebaren sei mir fern. Die erwachenden Erkenntnisse waren denn auch nicht für mich etwa nur ein Heben des Selbstbewusstseins. Anfangs war vielmehr das Gegenteil der Fall. Auch heute ahne ich noch nicht, ob die aus der Entdeckung gewachsenen Überzeugungen uns das Ende oder den Anfang eines Kultur-Abschnittes zeigen sollen, – erblicke aber im Grunde nur diese zwei Möglichkeiten.

Überhaupt kann es nicht meine Aufgabe sein, Wertungen auszusprechen oder Kulturen gegeneinander abzuwägen. Ich empfinde die Art der „Anderen" als vollendet und die unsrige als unvollendet. Das ist alles. – Ich ahne die Möglichkeit eines grossen nordischen Zieles, das ich selbst oder meinesgleichen wohl noch nicht habe erreichen können, das aber vielleicht in kommenden Geschlechtern Erfüllung finden mag.

Schon in den ersten Abhandlungen über die isländische Volksmusik warf ich die Frage auf: Wie ist nun die nord-

germanische Mentalität? Wie unterscheidet sie sich von der Seelenart anderer Völker? Ich entwarf eine Tabelle, die ich im Laufe der Jahre weiter ausbaute und zu neutralisieren versuchte.* Es erschien mir wichtig, auch die objektive Anerkennung der untereinander gegensätzlichen Arten anzustreben, die objektive Zustimmung des Südens zur nordischen Art anzuregen und umgekehrt. Deutlich wird es hierbei, dass Worte nie das absolute und ebenso treffsichere Ausdrucksvermögen besitzen können wie die Musik bei präzisem Vortrag. Ausdrücke wie hart und weich, sagen z. B. nicht viel. Der Südländer kann auch hart sein, aber seine Härte wird anders sein, wie auch die Weichheit des Nordländers eine andere ist. Der Stolz der Südländers kann uns Nordländer z. B. leicht äusserlich oder theatralisch anmuten, während der Stolz des Normannen sich in einer gewissen Vereinsamung ausdrücken kann. Man kann z. B. sagen, die Weichheit des echten Nordländers (natürlich besitzt er auch eine „Weichheit") äussert sich still und verschwiegen, niemals schwülstig oder „triefend" sentimental. Ebenso kann man sagen: die Härte des Nordländers zeigt erbarmungslose Objektivität, Starrheit, „herrische" Dynamik, nicht aber Despotie oder sadistische Grausamkeit. (Natürlich findet man „Härte" denn auch bei Südländern, ohne dass sie nordisch geartet sein müsste, wie auch Sadismus im Norden.)

Trotz aller Bedenken lasse ich die Tabelle als unpräzise Anregung folgen. Das Unzulängliche ist dabei unvermeidlich. Man lese sie von links nach rechts, alle vier Bezeichnungen über den Süden und Norden, die den verwandten oder gegensätzlichen Begriffen nachstreben, hintereinander. So kann man vielleicht mehr herauslesen, als in den blossen Worten steckt. Es handelt sich hier doch um schlagwortartige Behauptungen, die einander gegenübergestellt sind, weil keine von ihnen das ganz Richtige treffen kann.

* Monatsschrift „Die Musik", Okt. 1923, „Deutsches Musikjahrbuch", 1924 usw.

Das südländische oder südöstliche Charakterisieren	
die *Verehrer* so:	die *Verächter* so:
Warm.	Schwül.
Vollreife Kultur fruchtreichster Üppigkeit.	Zu Ende gelangte, dekadente Kultur.
Anpassungsfähigkeit und Feingefühl des Umgangs.	Beeinflussbarkeit, ohne Ehrgefühl, auf Eigengewinn bedacht.
Geschmeidig.	Kriecherisch.
Schnelle und leichte Entwicklung.	Oberflächlichkeit.
Weichherzigkeit und Gefühlszauber.	Charakterschwäche, unterwerfende und schmachtende Sinnlichkeit.
Überschwang, Gefühl nach aussen dringend.	Aufdringlichkeit, Schmerzbejahung: Schmerz-Züchtung.
Produktivität.	Redseligkeit, Wiederholungsvorliebe.
Süsser Farben-Reichtum, Pracht.	Verführerische Prunksucht.
Anmut und Weichheit.	Schmeichelei und Unklarheit.
Anschmiegend.	Eingänglich, dem Geschmack der Masse entgegenkommend.
Gewandt.	Sprunghaft, locker.
Kriegerische Bravour, Triumph-Durst.	Opportunismus.
Diplomatie, auf Umwegen wandelnd.	Falsch, unzuverlässig.
Tiefe.	Grüblertum, Weltverneinung: Weltschmerz.

Das normannische oder nordwestliche Charakterisieren	
die *Verächter* so:	die *Verehrer* so:
Kalt.	Kühl.
Unentwickelte Kultur.	Kaum entstandene, unterdrückte Kultur.
Tyrannei ohne Anpassung.	Schwer beeinflussbarer Ehrstolz.
Plump, eckig.	Nackensteif, geradling.
Langsamkeit und Trägheit.	Schwere und tiefgehende Entwicklung.
Kaltblütiges, unsinnliches Gefühlsleben.	Angreifende, kriegerische (harte) Sinnlichkeit.
Weltfremdheit, Schüchternheit, Gefühl nach innen drängend.	Zurückhaltung, Verschlossenheit, Aristokratie, Schmerzverachtung: Schmerzbezwingung.
Geistesarmut, Unproduktivität.	Denkbar möglichste Kürze, ohne Wiederholungen.
Unfeiner Farbensinn oder Verschwommenheit, Farblosigkeit.	Kontrastierende Farben, harte Prachtgrösse oder Intimität, Düsterkeit, Unheimlichkeit.
Grobdrähtigkeit.	Deutliche Härte.
Barbarismus.	Uneingänglich, daher unpopulär.
Hart.	Fest.
Sinnlos-bornierter Kämpfergeist.	Kämpferische Tragik, auch den Untergangs-Kampf bejahend.
Frivoles Räubertum.	Offen, auf geraden Wegen, abenteuerlich, gefahrsuchend, Wikingertum.
Eigensinnige Selbstüberhebung.	Ursprüngliches Schöpfertum, heroische Lebensbejahung.

In dieser Tabelle wird denn alles europäisch und vom Nord-Westen betrachtet und sehr relativ ausgesprochen, — vielleicht in erster Linie musikalisch bezeichnet. Die zweifellos zukunftsträchtigen Kräfte Asiens, deren Einfluss z. T. in den europäischen Raum hineinragt, müssen wir hier auch gänzlich ausser acht lassen. Wir ahnen da etwas Hartes und Entwicklungsfähiges, dessen Umfang und Art wir noch nicht ermessen können. Auch eventuelle urtümliche asiatische Zusammenhänge mit dem Norden bleiben uns verborgen. Es fehlen ebenso die Unterschiede der Nuancen im europäischen Norden und Süden, wo es gewiss an beiden „Polen" Verschiedenheiten gibt, — wie z. B. der isländische Volkscharakter unterschiedlich ist vom norwegischen, so nah verwandt sie zweifellos sind. Der nordische Charakter des Dänen hat z. B. manchmal etwas Verstecktes, eine bäuerliche Schlichtheit und ruhige Milde, oft mit jovialer Spottlust gemischt, während der Charakter des Schweden zum Pompösen, Majestätisch-vornehmen zuweilen fast Maskenhaftem neigt, und der Norweger noch die unfertige schalkhaft wikingische Fantasie spielen lässt, die beim Isländer zur Kargheit oder sensibler Geistigkeit werden kann. Bei diesem allen ist aber der gemeinsame normannische Grundzug nicht schwer zu finden — wie man ihn z. B. auch in den Niederlanden, Nord-Deutschland, in der Normandie oder etwa in Schottland, Irland, England oder vereinzelt in entfernteren Gegenden antreffen kann. Bei Betrachtung der Nuancen im Süden kann man wiederum z. B. die Schmerzbejahung als südöstlich betrachten, während das Gefühl des reinen Südländers mehr ins Dekorative oder Spielerische hinüberzugleiten scheint. Als Beispiel für die Gefahren des starren Systematisierens mag uns auch gelten, dass wir verwandtschaftliche Beziehungen zur Nordmänner-Art eher im alpinen Süd-Deutschland und Österreich finden als etwa in Mitteldeutschland. So könnten unzählig differenzierende Beobachtungen angeführt werden.

VII

Normannische Dichtung: Klingende Kunst

Meine Abhandlungen erweckten Interesse, und ich schrieb auf Wunsch eine Anzahl weiterer Aufsätze über diese und verwandte Gebiete.* Es war mir aber eine grosse Enttäuschung, dass ich missverstanden wurde und dass selbst anscheinend „Gleichgesinnte" nicht zum Kern der Sache drangen, sondern verschiedene umstrittene Nebengedanken und Spezial-Theorien sogar politischer Art an meine Beobachtungen knüpfen mussten.

Einseitige Rassen-Theorien oder partei-politische Gesichtspunkte führen nicht zur Wahrheit. Auch die Nordmänner waren schon irgendwie rassisch gemischt. Vielleicht verdanken die Wikinger das Hervorbrechen ihrer Art gerade einer Beimischung des Keltischen oder Irischen zum Skandinavischen, so wie die Süd-Germanen ihrerseits wohl der slavisch-römischen Mischung viel verdanken. Das wollen wir hier nicht entscheiden. Wir befassen uns nur mit der künstlerischen Art als lebendiger Realität, und lassen diese als eine feststehende Tatsache unmittelbar auf uns wirken. Auch die „Andersrassigen", wenn man von solchen sprechen will, können die Nordmänner-Art mit uns erleben und an der normannischen Wiedergeburt teilnehmen.

Ich zog Folgerungen aus meiner Entdeckung und schrieb damals die „Island-Ouvertüre" (Minni Íslands), um das to-

* Liste der wichtigsten Aufsätze am Schluss des Bandes.

nale Wesen der isländischen Volksmusik zunächst einmal ganz „ungeschminkt" und „unkomponiert" hinzustellen.*

Selbstverständlich genügte mir aber diese Entdeckung nicht zur künstlerischen Weiterentfaltung. Ich versuchte, mir trotzdem weiter das Können der „Anderen" anzueignen. Dies muss gesagt werden, um klarzustellen, dass auch ich natürlich vorerst noch irgendwie abhängig von der Überlieferung des Kontinents war. (Man soll nicht scheuen, die vertieften Erkenntnisse auch gegen sich selbst zu richten.)

Indessen brachte mir die erste Entdeckung bereits weitere Offenbarungen auf verwandten Gebieten: Die alt-isländische Dichtung lernte ich hierdurch neu erleben. Ein glücklicher Zufall hatte mich davor bewahrt, während der Schulzeit von diesen Heiligtümern durch trockene Gelehrigkeit abgeschreckt zu werden. Nun hatte ich die Klänge und Rhythmen der isländischen Volkslieder neu und bewusst erlebt: schon beim Durchblättern der alten Dichtung Islands hörte ich plötzlich wieder verwandte Klänge: Hier waren ja bereits in der Formung der Sprache dieselben Rhythmen und das gleiche Empfinden wie in der isländischen Volksmusik.

Deutlich erklang aus den Sätzen der Poesie wie der Prosa der Zusammenhang zwischen den musikalischen Taktwechsel-Rhythmen der Reimweisen mit ihren charakteristischen Binnen- und Stab-Reimen.

Mancher Laie wird fragen: Wie sind denn Stab-und Binnen-Reime? Man muss ihm ebenso laienhaft antworten: Stabreime sind gleiche oder verwandte Laute am Anfang der Worte, z. B. „*e*hernes *E*nde", wo die Wiederkehr des Anfangs-Buchstabens E musikalische Akzente schafft und mit den Akzenten die Formung von Takt und Rhythmus. Auch ungleiche Vokale gelten als stabreimend, z. B. *e*wiger *A*bschied". Dagegen sind nur die gleichen Konsonanten stabreimend, z. b. „*b*rausende *B*randung", wobei der Rhythmus

* Ein norwegischer Kritiker schrieb, dass diese Musik „in einem Tongefühl wurzele, welches wohl hier zum ersten Male in der Kunstmusik in Erscheinung trete". (Aftenposten, Oslo, Mai 1926, D. M. Johansen.)

noch straffer wirkt, wenn mehr als ein konsonierender Buchstabe in den Silben als Gleichnis wiederkehren, – hier BR.

Bei den Binnen-Reimen sind es Laut-Gleichheiten oder Verwandtschaften in der Mitte oder auch am Ende der Worte, die rhythmische Wirkungen hervorrufen. Es gibt hier die mannigfaltigsten Möglichkeiten, auch der unscheinbarsten und verstecktesten Art; man muss da offene Ohren haben für die sehr verschiedenen musikalischen Effekte. Dabei ist es wichtig, zu beobachten, wie Stab- und Binnen-Reime erst volle Wirkung, ja zwingende Gewalt erreichen, wenn die Sätze entsprechend gegliedert und rhythmisch geformt sind. Die musikalischen Taktwechsel-Akzente sind es im besonderen, die im Isländischen so starke Wirkungen hervorrufen, – während wir beobachten können, wie in romantischen Nachbildungen und Übersetzungen des Auslandes die Stabreime oft ganz lahm erscheinen, weil die Satzgliederung nicht charakteristisch geformt ist. Das „altgermanische“ Metrum war nie weich wiegend oder spielerisch, sondern „zackig, herrisch, dynamisch“ (Schirmer).

Kunst ist aber nichts zum Erklären oder Zerreden, sondern zum überzeugenden Erleben. Wir wissen, dass die gesamte alt-isländische Dichtung Jahrhunderte hindurch nur eine ungeschriebene, gesprochene Dichtung war – oder eine halb-gesungene. Wir müssen sie wieder *hören*, wenn sie uns die volle künstlerische Wirkung vermitteln soll. Es war die isländische Volksmusik, die mich erst diese Dichtung hören lehrte, und es tat sich da eine neue Welt vor mir auf:

Die Edda-Lieder mussten majestätisch musikalische Motive von kühnem rhythmischen Steigen und Fallen ahnen lassen. Bei den hartgefügtesten Skalden-Versen, wo die Reim-Akzente Schlag auf Schlag folgten, schien es nur so zu funkeln, knistern und zu hämmern. Unter dem Eindruck der straffgespannten rhythmischen Führung, wo fast kein Laut ohne Reim-Bedeutung war, brauchte man dabei gar nicht einmal an den verkniffenen, oft schwer zugänglichen Inhalt zu denken.

Leere Form-Spielerei war das nicht, denn bei höchster Vollendung handelte es sich nicht um Form als Selbstzweck, oder symmetrische Gleichmacherei, sondern als Mittel des gesteigerten, oft verhärteten und doch so musikalischen Ausdrucks.

Auch in den Sagas klangen mir nun die gemeisselten Prosa-Sätze wie Musik besonderer Art. Sie wurden Jahrhunderte hindurch ebenfalls als hörbare Vortragskunst gepflegt, bevor eine Niederschrift erfolgte. Die Sprache der zufällig vorliegenden Handschriften ist künstlerisch nicht überall gleichwertig. Wir müssen uns das Vollendetste als Vorbild nehmen.

Die Sätze sind denn auch keine Prosa im heute üblichen Sinne. Vieles könnte als gebundene Verse in kurzen Zeilen aufgeschrieben werden und dabei als Poesie von besonderem Klangsinn und eigenartiger Rhythmik aufgefasst werden.

Zu diesen Sätzen gehören vor allem Zwischenpausen. In den Handschriften wurden, um Pergament zu sparen, keine Absätze gemacht. Beim Abdruck für heutige Leser müssen daher immer wieder neue Zeilen anheben, — oft sogar nach nur ein paar kurzen Sätzen.

Rhythmus und Klang der Saga-Prosa erinnern oft an Versmasse der Edda- und Skalden-Dichtung. Offenbar war man Gedichte aller Art so gewohnt, dass man auch in der Prosa mehr oder weniger unwillkürlich auf die verschiedenste Weise reimte.* Snorri erzählt von Personen, die so wortgewandt waren, dass sie ebenso gebundene wie ungebundene Sprache redeten. Zweifellos hat auch er dies gekonnt.

Ganz deutlich hört das rhythmische Klingen jeder nur in den künstlerisch am höchsten stehenden Sagas, wie etwa in der Njals-Saga, wo rhythmisch-musikalischer Ausdruck in fast jedem Satze wohnt. Stabreime, Binnen-Vokale, Endun-

* Gereimte Prosa findet man in neuerer Zeit bekanntlich in Nietzsches „Zarathustra" und in Rilkes „Weise von Liebe und Tod", — auch in verschiedenen anderen europäischen Dichtungen der letzten Epochen, so unterschiedlich der Ausdruck vom Isländischen hier auch sein mag.

gen, erscheinen oft betont und unbetont als Parallel-Klänge im selben Satze. Offenbar hat man auch diese Dichtungen, klar, hart, herb und feierlich mit jeweils entsprechendem Zeitmass vorgetragen, — selbstverständlich ohne jede Spur romantischer Theatralik im südlichen oder heutigem Sinn.

Man wird oft bei einzelnen Worten und Sätzen geweilt haben, um ihre Kraft auszukosten. Dabei ist alles nur so schlicht hingeschrieben, — ohne jede Künstlichkeit. Vielfach sind Rhythmus, Klang und Inhalt in einem Satze bei aller Einfachheit zu einer Monumentalität von höchst künstlerischer Vollendung zusammengeschlossen. Die Hörer hatten vielleicht dieselbe Saga oft gehört und der künstlerische Eindruck konnte sich von einem zum anderen Male vertiefen.

In den bedeutendsten Sagas wie auch in der Edda muss man bei aller Herbheit der Sprach-Gestaltung von einer geradezu aristokratischen Eleganz des Stiles reden. Kein Wort erscheint dabei überflüssig. Zwischen den Zeilen ist oft das Tiefste und Erhabenste zu lesen, — zuweilen eine Unermesslichkeit, die weit über die Grenzen einer Darstellung durch Worte reicht. Das sind musikalische Wirkungen, die nicht nur stilistisch, sondern inhaltlich verankert sind. Auch die höchste Leidenschaft kann dabei durch ein treffend angebrachtes Schweigen dargestellt werden — d. h. durch Pausen, durch Weglassen. Auch dies ein normannischer Zug.

In dramatischen Steigerungen der Erzählungen ist aber auch oft zu merken, wie die musikalische Wirkung der Sprache zugleich mit dem Gehalt gesteigert wird, — durch schroffere Markierung oder rhythmische Gliederungen der Sätze, pfeilscharfe Worte, schwere Akzente, abgehackte Pausen und allerlei pointierende Reime und Reim-Andeutungen.

Manchmal scheint die musikalische Wirkung der Sprache so streng gewahrt, dass sogar lange und kunstvoll gegliederte Namenreihen und Stammbäume uns an das Abrollen des musikalischen Themenmaterials einer Fuge erinnern könnten.

VIII

Übersetzungen

Bald musste ich aber merken, dass alle diese künstlerischen Eindrücke der alten Literatur nur in der isländischen Original-Sprache überzeugend zum Ausdruck kamen. Zunächst hatte ich die Dichtungen natürlich nur in meiner Muttersprache kennengelernt.

Mit Erstaunen sah ich, dass diese Dichtung im Auslande als Kunstgattung besonderer Art kaum entdeckt war: Die Übersetzungen waren meist Gelehrten-Arbeit, die nur selten einen Hauch der künstlerischen Stimmung des Originals vermittelten. Man hatte dabei zunächst Sprach-Studien und historische Forschungen getrieben. Gewiss war das alles dankenswert und notwendig.

In diesen Dichtungen sah ich aber etwas höchst Lebendiges und Gegenwärtiges, — fand darin mein eigenes Fleisch und Blut. — Auch dem Auslande musste diese Kunst neu geschenkt werden. Ich fragte mich, was dazu notwendig wäre.

Die ganze Sprachkunst musste in den Übersetzungen deutlich zum Ausdruck kommen. Da waren Übersetzer wie Heusler und Genzmer auf dem richtigen Wege.* Die als vorbildlich bekannte Übersetzung der Njals-Saga von Heusler befriedigte mich aber auch nicht ganz. Die Versuche zur rhythmischen Nachbildung des Originals waren anerkennenswert, aber die kühne und aristokratische Eleganz der isländischen Sätze erschienen hier zur süddeutsch-alleman-

* Sammlung „Thule", Verlag Diederichs, Jena.

nischen Bauern-Sprache umgestaltet. Genzmer mit seiner Edda-Übersetzung schien weitergekommen zu sein, aber auch da dünkte mich manches zu süd-germanisch und nicht ganz frei von Wagners Einflüssen. Gerade Wagners „Stabreim" wirkt nicht nordisch: „zackig, herrisch, dynamisch", sondern oft weichwiegend oder ohne rhythmische Wirkung schwülstig gebläht.

Die Schwierigkeiten des Nachschaffens sind ausserordentlich. Sprödheit und Härte des Originals sind schwer in andere Sprachen übersetzbar. Die Hindernisse sind noch grösser in der Skalden-Kunst, die heute noch in Island gepflegt wird, und deren höchste Leistungen dem Auslande vorläufig verborgen bleiben. Man darf aber nicht die Hoffnung aufgeben, dass einmal künstlerisch hochentwickelte und begnadete Dichter durch Beherrschung der Original- und Übersetzungs-Sprache den ganzen Schatz der isländischen Dichtkunst einem normannisch veranlagten Publikum des Auslandes in höchster künstlerischer Vollendung schenkt und damit auch der abendländischen Literatur eine fruchtbare Anregung zu neuen Zielen und Entfaltungen gibt.

Zum Neu-Erleben der alt-isländischen Dichtung gehört aber noch eines: Die Landschaft und Umwelt Islands und des Nordens wurde als bekannt vorausgesetzt. Die Zuhörer kannten nicht nur die völkische Lebensart genau, sondern oft jede Gegend, manchmal sogar jeden Stein auf dem Wege des Geschehens.

Die gigantische Landschaft Islands stand vor dem geistigen Auge des Saga-Hörers und steigerte dadurch die Wirkung in Bildhaft-Erhabene. Es gehören daher unbedingt gute Bilder zu den Saga-Ausgaben. Es gibt Bild-Bücher, die in diesem Sinne nachhelfen können.*

Die alt-isländische Dichtung wird aufhören ein Schatten-Dasein zu führen, wenn drei fundamentale Vorbedingungen erfüllt sind: d. h. Übersetzungen genialisch nachschaf-

* Besonders empfehlenswert ein Bildband „Das unbekannte Island" Heering-Verlag, Harzburg.

fender Künstler-Persönlichkeiten mit übersichtlich zergliederten Sprach-Sätzen, — bildhaft landschaftlicher Hintergrund und laut vernehmbarer *stilechter* Vortrag der Poesie und Prosa.

Landschaft und Sprache vermitteln uns aber auch lebendige Erklärungen zum normannischen Wesen und könnten die Tabelle über Nord und Süd sinnvoll ergänzen.

Manche Menschen des Kontinents betrachten den Norden als düster und traurig oder nebelhaft, der Nordländer sei so ernst, er lache selten und besitze überhaupt nicht die rechte Fröhlichkeit.

Er mag gewiss ohne triftige Gründe kein Lärmer sein. Uns Nordländern wird aber der wolkenlose Himmel des Südens auf die Dauer eher monoton erscheinen, als der geballte und von kühnen Bewegungs-Bildern durchströmte Wolken-Himmel des Nordens.

Trotz des nicht lauten Wesens, besitzt gerade der Nordländer einen schalkhaft echten Humor, unbekümmert frohes Draufgängertum, frohgelaunte Kühnheit, — schon im Klang der Sprachen, — aber auch den Freiheitssinn, — zuweilen bis zur Vereinsamung.

Gerade die üppige Landschaft des Südens erscheint uns Nord-Menschen oft dunstig und unklar, während wir im Norden über Berge und Meere bis in endlose Fernen bei vollster Klarheit reiner und kühler Luft schauen können. Daher vielleicht nennt man die Normannen Menschen der Ferne. Ihr Charakter musste durch Lebensraum, Landschaft und Meer der Wikinger beeinflusst werden.

Islands Landschaft zeigt uns dies freilich in höchster Steigerung, in ihrer Nacktheit und Härte, Offenheit und kühner Grösse, im strengen Bau der Berge und Gletscher, in den bis zum Orkan plötzlich losbrechenden Stürmen, den intimen Farben der sommerlichen Mitternacht, unheimlichen Spukhaftigkeit der Winternächte mit plötzlich aufziehenden Nordlichtern, den fantasiegeladenen Naturkräften von Feuer und Eis, Felsen und Meer, Stille und Sturm, — und oft

strahlendstem Himmel. Um einmal die Gewalt zu ermessen, die hier am Werke sein kann, versuche man sich die gigantischen Vorgänge eines isländischen Vulkanausbruchs vorzustellen, — den überdimensionalen Kampf der Elemente von Eis und Feuer. —

Verschiedene Worte der Normannen-Sprache, die heute noch in Island gesprochen wird, existiert nicht dem Sinn oder Stamm nach in anderen Sprachen und zeigen uns deutlich die Sonderart nordgermanischen Wesens. Z. B. das Wort „tígulegr". Man kann sagen es bedeutet „erhaben" oder „majestätisch" oder „stolz", aber keines dieser Worte ist ganz zutreffend. Vielleicht sagt es alle drei Dinge zugleich, und doch ist auch dies nicht richtig. Es ist unübersetzbar. Passen würde es für den Ausdruck mancher stolzen Bilder der nordwestlichen Gothik, die eine ungebrochene Strenge normannischen Wesens andeuten. Darüber später. Zutreffend ist die Bezeichnung auch für den musikalischen Ausdruck mancher Edda-Lieder, ihr Versmass, Rhythmus, Klang und Sinn.

Ein anderes isländisches Wort ist „glotta", d. h. „lächeln", aber es handelt sich dabei um ein ganz besonderes Lächeln nordischer Art. Ein Hohnlächeln ist es nicht, obwohl manchmal ein gewisser Hohn darin stehen kann. Ein stilles Lächeln ist es, aber kein weiches. Es ist ein humorvolles, hartes, kühnes und erhabenes Lächeln von verstecktem Frohsinn.

Im Isländischen sagt man auch z. B. „ihm barsten Tränen aus den Augen", (honum hrukku tár af augum). Meines Wissens gibt es auch diesen Ausdruck nicht in anderen Sprachen. Er kündet von Härte des nordischen Schmerzes, der nur gegen starken Widerstand Auslösung findet. Gerade dies müsste uns zeigen, dass das Empfindungsleben des Nordländers nicht — wie manchmal geglaubt wird — schwächer ist oder ärmer als das des Südländers — eher umgekehrt:

Ein Kind kann bei einem gegebenen Anlass sofort in lautes Weinen ausbrechen und im nächsten Moment lachen, weil der Schmerz nicht tief sass, während der männlichste Mann den Schmerz im tiefsten Grunde der Seele empfindet und dabei hart bleibt. In der Grabrede für Beethoven sagte Grillparzer, dass nicht zu wenig sondern zu viel Gefühl Härte nach aussen zum Ausdruck bringe:

Ein isländischer Greis im 18. Jahrhundert erfährt vom Verlust seines Sohnes (eines der besten Söhne des Landes)* bei einem unerwarteten Schiffsunglück auf dessen Brautfahrt. Schweigend geht der Alte mit einer Schaufel zu einem Erdhaufen in der Nähe des Gehöftes und schaufelt wortlos den ganzen Tag – bis der Haufen verschwunden ist. Ebenso still kehrt er abends zurück. Niemand konnte ihm etwas ansehen, und es wurde über den Fall nicht gesprochen. Das ist noch ähnlich wie in den Sagas:

Es ist die Herrschaft des Charakters über das Gefühl, des Geistes über die Seele – ohne dass Gefühl oder Seele irgendwie in geringer Potenz vorhanden wäre. Im Gegenteil: – weil Gefühl und Seele übermächtig gross sind, müssen sie durch Charakter und Geist (Härte und Verstand) beherrscht werden. August Strindberg, der sich viel mit altisländischer Dichtung befasste, nennt in der Selbstbiographie „Der Sohn einer Magd“ seinen Vater eine „Isländer-Natur, die äusserst gefühllos, zartere Empfindungen nicht ausdrücken konnte“.

Der Normanne war hart und kriegerisch, aber im eigentlichen Sinne grausam war er nicht. Im Norden ganz neu waren die Grausamkeiten des Norwegerkönigs Ólafr Tryggvason bei Einführung des Christentums. Er hatte sie offenbar im asiatischen Osten gelernt. In der Saga sagte man zuweilen auch, jemand sei „schlecht und schwarz“ (illr ok svartr), und das bezog sich oft auf die Fremden, – womit nicht gesagt sei, dass es auch heute und überall so sei.

* Eggert Ólafsson.

„Drengskapr“ ist auch ein speziell isländisches Wort. Es bedeutet etwa „Ritterlichkeit“, edle Gesinnung in männlicher Form, ist aber auch nicht genau übersetzbar. Wörtlich müsste es eigentlich „Männlichkeit“ heissen, obwohl „drengr“ heute Knabe oder Jüngling bedeutet. Im Englischen kommt die Bezeichnung „gentleman“ der Bedeutung nahe, aber der Sinn ist da schon entartet ins salonhaft Äusserliche oder Sportliche. „Drengskapr“ war höchstes und selbstverständlichstes Ideal:

Die ungeschriebenen Gesetze hoher, wenn auch heidnischer Gesinnung, waren massgebend. Gewiss waren nicht alle gleich, aber die Vorbilder bleiben deutlich sichtbar. Z. B. Gunnar von Hlíðarendi in Njals-Saga. Von einem siegreich beendeten Kampfe heimreitend, sagt er zornerfüllt: „Wohl weiss ich, ob ich darum weniger tapfer bin als andere Männer, weil ich mir es mehr zu Herzen nehme, jemanden totzuschlagen!“ Hier spricht „drengskapr“. – Höchstmass edler Gesinnung bei wirklicher Männlichkeit. Man suche daher nicht im Norden Vorbilder für irgendwelche Grausamkeiten.*

Dies zeigt uns vielmehr deutlich, dass die blutigen Kämpfe oft nur Form waren, nicht eigentlicher Inhalt der Charakter-Zeichnung. So galt auch der „Holmgang“ als höchst ehrenswert zur Entscheidung von Streitigkeiten, – ein Zweikampf nach bestimmten Regeln, – und die erreichte Entscheidung erwies sich oft dauerhafter als die grossen Schlachten-Resultate. Blutrache war denn vielfach mehr Ehrensache als Rachelust. Bekannt das Beispiel, wie die auf Tod und Leben kämpfenden Fechter mitten im Kampf auf grossmütiges Anerbieten des einen die Schwerter tauschen.

* Hans Neumann nennt das altisländische Schrifttum „eine Quelle zur Erkenntnis des alten Germanentums, wie sie kein Volk der Erde an seinen Anfängen besitzt.“

IX

Zusammenhänge mit isländischer Volksmusik

So fand ich denn die Entdeckung der isländischen Volksmusik bekräftigt. Dies regte weiter zum kompositorischen Schaffen an. Zunächst versuchte ich, sowohl das einseitige „unkomponierte“ Hinstellen der ursprünglichen musikalischen Art Islands wie auch ein Kombinieren mit der europäischen Überlieferung nach dem damaligen nachromantischen Stand. Es blieb ein Ringen, das vielleicht erst von mehreren Generationen endgültig gelöst werden kann, — nämlich die usprüngliche Art, nicht nur ganz ungemengt aufzudecken, sondern sie auch zur höchsten eigengesetzlich künstlerischen Reife zu bringen.

Während die alte isländische Dichtung zu einer starken, wenn auch verhältnissmässig kurzen Blüte kam, die an Weiterentfaltung verhindert wurde, so haben wir es in der von alters her überlieferten Musik der Nordmänner nur mit primären Keimen zu tun, die nicht zur künstlerischen Entfaltung kamen und doch lebenskräftig und entwicklungsfähig erhalten waren. Künstlerische Keime sind natürlich nicht Kunst im höheren Sinne. Es ist erst die Aufgabe der schöpferischen Kräfte, sie zur organischen Entwicklung zu entfalten, sie für die Zwecke der höheren Kunst umzudeuten, wobei zweifellos stets vielerlei Wege gangbar sind.

Immer wieder suchte ich in meinen Schaffens-Pausen weitere Bestätigungen meiner Annahme. Ich zog nicht nur Dichtung und Bildkunst zum Vergleich heran, sondern suchte auch Rat bei der Wissenschaft.

Es ist nicht sehr lange her, dass Fachleute die arteigene nordische Überlieferung oder den Anteil des Nordens an

der abendländischen Kultur bezweifelten oder durchweg bestritten, — Teile der nordischen Mythologie kämen sogar bis aus dem Kaukasus, und was sonst noch als nordisch bezeichnet würde, stamme grösstenteils aus der Römerzeit oder wäre römisch-griechische Beeinflussung.

Dann folgte eine Zeit, wo ein Teil der Fachwelt ins Gegenteil umschlug, die Germanen hätten vor Jahrtausenden eine kulturelle Hochblüte gehabt, die der heutigen europäischen Kultur weit überlegen gewesen wäre. Es gab sogar Theorien, die das Emporblühen südlicher und östlicher Kultur auf nordische Einwirkungen zurückführen wollten.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, hierzu Stellung zu nehmen oder den kulturellen Strömungen seit Urzeiten nachzugehen. Wer wollte allerlei Befruchtungen und Verwandtschaften zwischen Kulturen und Völkern in alter wie neuer Zeit ernsthaft in Zweifel ziehen, — aber auch da kann die Wissenschaft übertreiben. — Selbst eine Beziehung mit entferntesten Kulturen kann uns nicht davon abhalten, an unsrer Sonderaufgabe zu arbeiten, die trotz etwaiger Verwandtschaften in andere Richtungen weist.

Man darf nicht Ursache und Wirkung verwechseln, seelischen Hintergrund und technische Mittel. Es braucht z. B. kein Beweis für innerliche Verwandtschaft zu sein, wenn ein bildhaftes Ornament oder musikalisches Motiv von formaler Ähnlichkeit in zwei verschiedenen Erdteilen auftritt. Massgebend bleibt Umgebung, Umformung und der Geist hinter der Form, d. h. *was* nun mit den äusserlich ähnlichen Mitteln seelisch ausgedrückt werden soll, und das kann trotz aller Form-Ähnlichkeit sogar ganz gegensätzlich sein.

Eine Dekadenz-Erscheinung europäischer Zivilisation ist es, Form und Inhalt, Mittel und Gehalt miteinander zu verwechseln oder gar nur nach den Mitteln, der Technik, dem sogenannten „Können", zu urteilen, — wenn der Instinkt der Beurteiler für das Seelische und Wesentliche des Kunstschaffens abgeschwächt ist.



Lurenbläser. (Phot. Kaldal, Reykjavík.)

Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung muss in den Irrungen und Wirrungen der kleinen Nebensächlichkeiten steckenbleiben, — wenn nicht künstlerische Fantasie mithilft.

Weiter forschte ich nach den ältesten Zeugnissen der Musik im Norden. Das sind sogenannte „Luren", aus der Bronzezeit stammend, grosse Blechblas-Instrumente, die in den skandinavischen und norddeutschen Mooren gefunden wurden. Anderswo hat man sie nicht gefunden, und doch gab es Wissenschaftler, die sie für römischen Ursprungs hielten. Auch gibt es die Ansicht, dass die in der alt-isländischen Dichtung genannten Hörner, die geblasen wurden, immer nur Kuhhörner hätten sein müssen.

Dem kann folgendes entgegengehalten werden: Der Gott Heimdal, der an der Regenbogenbrücke der Götter Wache hält und so feinhörig ist, dass er auch Gras wachsen hört, besitzt ein Signal-Horn, um darauf Warnungszeichen zu geben, wenn Gefahr droht. Snorri sagt, dass es eine „Lure" (lúðr) gewesen ist und dass man die Fanfaren bis in alle Welten hören konnte. Das Instrument heisst auch „Gjallarhorn", aber „gjalla" (gellen) bedeutet hell und weithin vernehmbar echoartig schallen. Die Schulweisheit mag sich eine ähnliche Wirkung auf einem Kuhhorn vorstellen: ich glaube nicht daran.

Vielleicht muss man sich ganz in die gigantische Vorstellungswelt der Götter hineingelebt haben, um nichts Alltägliches und Kleines in ihr zu vermuten. Man denke an die Welterschaffung oder den Weltuntergang, den Himmel als die Hirnschale eines Riesen, der von den Göttern erschlagen wurde, oder an die unendlichen Welträume und Sturmstätten und ihre Bewohner.

Heutige Menschen haben noch das Glück gehabt, die aufgefundenen Luren zu hören. Kopien sind denn zur Verwendung für Fanfaren usw. bei festlichen Anlässen gebaut worden. Den Klangcharakter müssen wir schon nordisch

nennen. Er besitzt die Erhabenheit der Posaune und den Stolz der Trompete, nicht aber die Sanftheit der Posaune und Aufdringlichkeit der Trompete. Schön und edel ist der Ton, und kann leicht vom leisesten bis zum stärksten alles übertönenden Stärkegrad abgestimmt werden.

In den Luren glaube ich einen Zusammenhang mit dem isländischen Zwiegesang zu finden. Zweitausend Jahre mögen vielleicht zwischen diesen beiden Erscheinungen künstlerischen Ausdruckswillens liegen. Wir sehen aus den Berichten über bildende Kunst, dass die künstlerischen Vorgänge der Urzeiten sehr primär und langsam sich entfalteten. Gewiss ist es künstlerisch nicht sehr wichtig, ob ein Zusammenhang zwischen Luren und Zwiegesang besteht oder nicht, – aber er würde doch unsere Überzeugung bestätigen, die wirklichen Urquellen musikalischer Ansätze des Nordens hier entdeckt zu haben.

Die Luren wurden paarweise, auch zu vieren, gefunden. Auf Felszeichnungen hat man Lurenbläser zu zweien erkannt. Man hat also zweifellos zweistimmig – oder zweimal zweistimmig – geblasen.

Zu bedenken ist aber, dass die Instrumente keine Ventile hatten wie z. B. die heutigen Blasinstrumente. Es konnten daher auf den Luren nur ganz bestimmte Töne geblasen werden. Sicherlich hat man dabei am meisten die am leichtest zu blasenden Töne verwendet, und das sind ganz zweifellos die ersten sechs sogenannten Obertöne gewesen, die beim Zusammenspiel sehr oft den Zusammenklang von Einklang und Quint ergeben musste, – genau wie im isländischen Zwiegesang.

Man wird zuerst an die Verwendung von Jagd-Signalen und sonstige Fanfaren denken müssen, wobei nur kurze Motive von wenigen Tönen geblasen worden wären. Am leichtesten und klangvollsten war wohl der Zusammenklang des gleichen Tones mit einem darauffolgenden Quint-Sprung vielleicht nur des einen Instrumentes, – genau wie

im isländischen Zwiegesang.* Der noch in Frage kommende Terz-Klang hätte auch zum „leeren" Quint-Klang überleiten müssen. Die Tonhöhe der Signale muss auch ungefähr der Tonhöhe der isländischen Zwiegesänge entsprochen haben, die nur von Männerstimmen zum Vortrag kommen.

Was sagte aber die Musik-Wissenschaft zu dem isländischen Quinten-Gesang? – Sie hat zuerst und noch im 19. Jahrhundert zum Teil an das Phänomen einfach nicht glauben wollen, obwohl eine ähnliche Singart zur Wikingerzeit schriftlich von dem Mönch Hucbald geschildert worden war. Man fand die Singweise so „unmusikalisch", dass man dabei nur an konstruktive Hirngespinste eines Mönchs-Gelehrten dachte.

Erst genauere Nachforschungen anhand des volkstümlichen isländischen Zwiegesangs hoben allen Zweifel auf. Sogar die Bevorzugung des Tonschrittes des „leibhaftigen Teufels" in der Volksmusik Islands musste schliesslich als historische Tatsache anerkannt werden. Dies war um das Jahr 1900.**

Dann wurde umso eifriger geforscht. Endlich kam man zu dem Resultat, dass der isländische Zwiegesang doch rein volkstümlichen Ursprungs sein müsse.*** Ganz einig werden aber die Wissenschaftler bekanntlich nicht so leicht. Zusammenhänge zwischen Lurenmusik und Zwiegesang hat man wohl noch nicht allgemein anerkannt. Auch über den alten Quinten-Gesang bestehen wohl immer noch verschiedene Meinungen.

Hugo Riemann vertrat in seiner „Geschichte der Musik-Theorie" die Ansicht, dass in einem ähnlichen Gesang der Ursprung der Mehrstimmigkeit im „Nordwesten Europas"

* Nach diesem Prinzip schrieb ich die kurze Luren-Fanfare für die Eröffnung des „Nordischen Musikfestes" in Kopenhagen 1938.

** Angul Hammerich: „Studien über isländische Musik". Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1900.

*** „Deutsche Islands-Forschung 1930", Abhandlung von Erich von Hornbostel, Verlag Ferd. Hirt, Breslau 1930.

zu finden ist. Schon zur Wikinger-Zeit scheint aber die Singweise sich in eine nördliche und südliche getrennt zu haben, wobei der Norden an der harten Quinte festhält, während der Süden die weicheren Harmonien wie Quarte und auch Terz und Sext bevorzugt und daraus nach und nach die Mehrstimmigkeit entwickelt. Dann hat man bekanntlich gerade die parallel zusammengehenden Quinten, die im Nordwesten grundlegendes Element wurden, in der Musiktheorie des Südens verboten.

Wie kommen denn Kunst-Theorien und deren Verordnungen und Verbote zustande? – Zuerst entsteht die mehr oder weniger unbewusste und wirklich schöpferische Kunstentfaltung. Dann kommen erst die Gelehrten und spüren in meist unschöpferischer Art die Gesetzmässigkeit der anerkannten Kunstwerke auf, bilden daraus Theorien, Vorschriften und Verbote. Später versucht man dann die werdenden Künstler zu Nachahmern zu erziehen. Dadurch werden natürlich die eigengesetzlichen Schaffenskräfte gehemmt und erdrosselt, – vielleicht vernichtet. Dies kann sogar mit der Zeit, trotz oder gerade wegen des zivilisatorischen „Könnens", zum kulturellen Untergang führen.

Wiederholt hat man beobachten können, wie schwer es den so „Vorgebildeten" und Voreingenommenen fällt, neue Kunstquellen und selbständiges Kunstschaffen zu erkennen. Oft hat sogar das „ungebildete" und unverbildete Publikum das wirkliche Schöpfertum leichter erkannt, und gegen die eingebürgerten Gewohnheiten der Kunstbeflissenen verteidigt.

Was sagen uns Eddas und Sagas über Singen? – Leider nicht viel. Man war doch an sich wortkarg und deutete innerste Gefühle nur an. Aber gesungen hat man. Das ist ganz unzweifelhaft. Es wird deutlich von Gesängen gesprochen, z. B. Liebes- und Zauber-Gesängen, (mansöngr, galdr, „Gróttasöngr"). Geschildert wird dieser Gesang aber nicht. Erst in Dokumenten des 14. Jahrhunderts findet man Beweise dafür, dass die Kirche in Island Stellung gegen den

Zwiegesang als heidnische Unsitte nimmt. Aus anderen Ländern fehlen natürlich solche Berichte.

Tacitus nennt bekanntlich die Germanen unmusikalisch und schildert ihr „Gebrüll“ als schreckeinjagend. Ähnliches wurde früher von den Isländern berichtet. „Frisia non cantat“ braucht nicht zu bedeuten, dass die Friesen nicht sangen. Ihr Gesang war nur für die Römer kein Gesang, kein „Bel canto“ etwa im italienisch opernmässigen Tenor-Arien-Sinne.

So wie ich einen Zusammenhang zwischen Luren-Musik und Zwiegesang sah, so erkannte ich auch eine Verbindung zwischen der anderen Art isländischer Volkslieder, den Reimweisen (rímur), und der Verskunst, der Sagas und Eddas. Die Stab- und Binnen-Reime haben diese Melodien geformt, Takt, Akzent und Rhythmus bestimmt. Über die oft halbsingende und halb-deklamatorische Vortragsart benützte man in alter Zeit wie heute den Ausdruck „kveða“. In den Sagas werden diese Verse wie aus dem Stegreif gedichtet in das Geschehen hineingeworfen. Bis heute hat man in Island in ähnlicher Weise Wort- und Reim-Spiele mit Dichten und Vortragen der Reimweisen getrieben.

Noch ist die Wissenschaft über den Ursprung nicht im Klaren. Es gibt Philologen, die auf der Ansicht bestehen, dass die Bedeutung des Wortes „kveða“ sich im Laufe der Jahrhunderte änderte, früher habe es nur „sprechen“ bedeutet, im alten Norden habe man überhaupt nicht gesungen.

Wer beim Durchlesen der alt-isländischen Verse nicht deutliche musikalische Rhythmen und Tonschritte hört, der lässt sich wohl auch nicht von künstlerischen Eindrücken anderer überzeugen. Wir aber müssen uns mit den lebendigen heute vorhandenen Tatsachen begnügen und dem seelischen Gehalt, der ihnen innewohnt. Warum darüber streiten, ob diese Dichtung musikalisch vorgetragen wurde: *sie ist Musik.*

Vom künstlerischen Standpunkte aus ist es gewiss unwichtig, wann man in Island mit dem Vortrag musikalischer Themen der Reimweisen („rímur“) begann. Im Zusammenhang mit Handlung und Stimmung bekommen die gerade ältesten Verse erst vollen Sinn, wenn wir sie uns in diesem Stile vorgetragen vorstellen. In einzelnen Versen der Sagas kamen oft so Dinge zum Ausdruck, die man nicht mit blossen Worten gesagt hätte. Zuweilen handelt es sich dabei geradezu um ein gleichzeitiges rhythmisches Geschehen; man vergleiche etwa die verschiedenen Kampfhandlungen oder die Begegnung von Grettir und der Magd.

Erst muss man allerdings die neueren Reim-Lieder als eigenartige Musik kennen und erleben gelernt haben, bevor man die zwingende Gewalt der alten Gedichte in gleichen musikalischen Rhythmen und Tonschritten hört. Dann werden alle Zweifel darüber verschwinden, dass man auch die Verse des alten Island hat „kveða“, d. h. „deklamatorisch-halbsingen“ müssen. Dadurch offenbart sich nicht nur der innerste Gehalt mancher Verse, sondern auch die rhythmische Form des Reimes mit allen musikalischen Reizen und oft so wuchtigen Taktwechsel-Akzenten.

Auch über Tonarten der isländischen Volksmusik ist die Wissenschaft sich nicht einig. Der eine spricht von „Kirchen-Tonarten“ und sagt oft „lydisch“. Der andere sagt „volkstümlich-unkirchlichen Ursprungs“ und meint vielleicht „Fa-Modus“ oder „pentatonisch“. Der dritte spricht von „modulierender Tonart“. So kann man lange Betrachtungen aufzählen.

Das Berichten über Musik ist gewiss schwieriger als die Schilderung anderer Künste. Man muss immer wieder hören, sich hineinhören und fast hineinsehen, um die normannische Art in ihrer ganzen Grösse und Härte zu erleben. Die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hat in Kunst und Wissenschaft Kräfte frei gemacht, die für neue Erkenntnisse offene Ohren und Augen haben. Man hat sogar in isländischen und anderen alt-nordischen Volksliedern

(wie in anderen Volksweisen) den Dreiviertel-Tonschritt festgestellt, ein Intervall, das durch den natürlich zwölften „Oberton“ entsteht und u. a. durch Abstand-Markierungen am Griffbrett nordischer Saiten-Instrumente erkannt wurde.* Das braucht uns künstlerisch nicht so wichtig zu werden. Ausschlaggebend bleibt der Geist, der seelische Ausdruck, der hinter solchen technischen Mitteln steckt. Vielleicht handelte es sich aber hier um eine Parallele zum Tonschritt des „Teufels in der Musik“, eine Art Tarnhelm zur Verhärtung der innersten Gefühle.

* Erik Eggen: Skalastudier, Oslo, 1923.

X

Klassische Musik-Interpretation

Vom Anfang an befand ich mich neben dem Kämpfen um das kompositorische Schaffen in einem Ringen um die Wiedergabe. Geschriebene Musik ist eigentlich erst da, wenn sie erklingt. Ihr seelischer Ausdruck offenbart sich erst durch die Aufführung. Nehmen wir das Beispiel eines einzig lang ausgehaltenen Tones. Welche Unterschiede des Ausdrucks, je nachdem *wie* er vorgetragen wird! Die ganze Ausdrucks-Skala der Interpretations-Möglichkeiten, auch nur des einen Tones, kann sich wie vom Himmel zur Hölle erstrecken, – fast jede nur denkbar seelische Erregung ausdrückend. Hören wir z. B. die verzweifelte Entschlossenheit des Anfang-Tones von Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre. Wie anders bereits der majestätisch-erhabene Ausdruck des nicht minder männlich ausklingenden formalgleichen Anfangs seiner „Egmont-Ouvertüre". Denken wir uns dann noch den gleichen Ton vom tröstenden Cello vorgetragen oder von der „kühlen" Flöte oder vom charaktervollen Fagott oder gar von einer vibrierenden Zigeuner-Geige, und wir sind bereits in eine andere Welt geraten.

Wenn man Musik hört, vernimmt man zuerst ihre Wiedergabe, d. h., man fasst zunächst die Interpretation als das eigentliche Werk auf. So ging es natürlich auch mir in den Anfängen meines Studiums. Erst allmählich konnte ich durch Studium der Partituren das eigentliche Werk erkennen. Mit Verwunderung musste ich sehen, dass ich da vielfach etwas anderes hörte, als auf dem Papier stand.

Schliesslich kam ich soweit, während des Lesens der Partituren stumm zu interpretieren und sollte es dann erleben, dass die Werke fast immer anders erklangen, als ich sie emp-

fand. Zuerst war ich darüber durchaus unzufrieden, denn es kam mir nicht in den Sinn, dass meine Art die richtigere sein könnte, – nachdem es sich doch oft um Interpreten von höchster Autorität oder gar Weltberühmtheit handelte.

Bei tieferem Eindringen in das Notenbild wurde aber deutlich, dass auch ich in vielem recht haben musste. Ich nahm mir vor, der Angelegenheit so erschöpfend wie möglich nachzugehen und konnte sehen, dass wenigstens bei den einigermassen nordisch gerichteten Werken meine Interpretation tatsächlich vielfach mit dem Notenbild übereinstimmte.

Zugleich glaubte ich Neues zu entdecken, ungeahnte Differenzen der verschiedenen Wiedergaben desselben Werkes. Ich schrieb hierüber mehrere Aufsätze, nahm schliesslich auch einmal ein ganzes Werk (Beethovens Eroica-Sinfonie) durch und liess verschiedene Studien darüber erscheinen.* Zuerst sprach ich von „Entstellung" oder „Entordnung" der Musik, später von „Romantisierung klassischer Musik". Man gab mir vielfach recht. Es handelte sich dabei um viel Grundsätzliches, das nicht nur vom normannischen Standpunkt diktiert war.

Auch mich hatte eine romantische Wiedergabe oft fasziniert und fast betäubt, so z. B. die hinreissende Orchester-Interpretation von Arthur Nikisch. Wie erleichtert atmete ich aber auf in der härteren und kühleren Atmosphäre eines Dirigenten wie etwa Karl Muck. Weder die eine noch die andere Interpretations-Weise konnte mich aber im Ringen um die arteigene Wiedergabe wirklich befriedigen. Im Laufe der Jahre steigerte sich nur meine Abneigung gegen die mir artfremde und verweichlicht erscheinende Interpretation. Es kam zeitweise so weit, dass mir jedes Anhören von Musik zur Qual wurde.

Nicht viel besser erging es mir bei meinen eigenen Bemühungen um eine eigengesetzliche oder wenigstens einiger-

* Am wichtigsten: „Zeitschrift Hellweg", Essen 1924–25, „Zeitschrift für Musik", Leipzig 1925 und 1928, Beethoven-Jahrbuch 1927.

massen stilechte Wiedergabe. Beim Arbeiten mit verschiedenen Orchestern stand ich fast unüberwindlichen Schwierigkeiten gegenüber. Die gewohnten Nuancen sassen so fest, dass es unmöglich war, in wenigen Proben eine wirkliche Wandlung zu schaffen. Hinzu kam die bislang übliche Arbeitsweise des Orchesters.

Im grossen und ganzen war man bisher nur zwei Wege gegangen. Der häufigere Weg war eine Art Improvisieren, ein grosser verdeckender, „hinreissender" Zug, trotz aller Einzelarbeit (Nikisch). Schon die Ellenbogen-Behändigkeit mancher südlich eingestellten Dirigenten ermöglichte ein schnelles Arbeiten dieser Art. Die andere Methode war die der Regie, eines ganz genauen vorherigen Festlegens jeder Einzelheit, wodurch gewiss etwas Erschöpfendes in langer Zeit erreicht werden konnte, (Muck und Toscanini), aber das Ganze wirkte dann oft nicht mehr lebendig. Die Interpretation war bisher meist entweder „genialisch-unvollendet" oder „vollendet-ungenialisch".

Jetzt sollte ich nicht nur die alten Gewohnheiten abschaffen, sondern auch ein anderes, neues Leben hineinlegen. Die Musiker waren aber meist gewohnt, mehr zu malen als zu zeichnen, zu verdecken statt aufzudecken, Gefühl zu markieren, statt beherrschte wirkliche Empfindung darzustellen. Bei manchen Werken waren die Entstellungen übertrieben „romantisch-gefühlvoll", andauerndes Vibrato, verdeckte Akzente, verwischte Staccati, einige Stimmen zu Ungunsten anderer übertrieben betont, Phrasierung und trennende Stimmführung oft zu einem fliessenden Brei umgewandelt, Tempo-Nuancen unmässig vergrössert, usw. usw.

In den Proben gelang es mir zuweilen mit vielen Mühen, oft unter grossen bewussten Widerständen seitens der Musiker, allerlei in meinem Sinne durchzusetzen. Meist war dies negativ Art, und in den Aufführungen wurde es dann von Musikern oft vergessen oder kaum beachtet. Auch die Akustik der modernen grossen Säle förderte offenbar mehr die verwischte, gewohnheitsmässig verzerrte Darstellung.

Im jugendlichen Zorn schrieb ich darüber in einem meiner ersten Aufsätze einmal folgendes:

„Die heute allgemein übliche Interpretation der altklassischen und spätklassischen Musik ist bereits so stark romantisch entstellt, wie es kein Mensch glauben wird, der nicht die Original-Partituren vorurteilsfrei studiert hat. Bezeichnend ist, dass klassische Werke nebst Stimmheften unbearbeitet fast gar nicht zu haben sind.*

Rückgrat fehlt bei der Ausführung klassischer Musik. Der in den ältesten Werken (sogar noch bei Mozart) fast alleinherrschende Wechsel zwischen laut und leise — ohne dynamische Schwellungen — wird übersehen. Rhythmus und Akzent sind verschwunden. Mehrstimmige (polyphone) Intelligenz ist nicht da.

Statt dessen bestehen die Interpretationen klassischer Werke aus ewig dynamischen An- und Abschwellungen (crescendi und diminuendi) überschwenglichster, oft aufdringlichster Art, begleitet vom wechselnden Langsamerwerden und Schnellerwerden (ritardando und accellerando), und aus allerlei rhythmischen Willkürlichkeiten. Selbst der Akzent, wenn er angestrebt wird, ist dann nur Höhepunkt nach einem Anschwellen und vor einem Abschwellen.

Statt zurückhaltender Zergliederung und Vertiefung in die Mehrstimmigkeit hört man nur eine Stimme, „die Melodie", im sausenden Vibrato des Orchesters (beim Klavier durch das Pedal) schwelgen. Dabei ist die Menge zu Tränen gerührt, lobt die „eindringliche" Wiedergabe.

Macht man nun aber den Versuch, von diesen Sitten abzuweichen, so muss man bei Orchesterwerken Wochen damit zubringen, allerlei „raffinierte" Nuancen der Bearbeiter Takt für Takt aus den Orchesterstimmen zu entfernen, hat nachher einen Kampf mit dem Orchester, welches das Werk tausendmal unter den „höchsten Autoritäten" gespielt hat; — zum Schluss tadelt die Pressekritik vernichtend das, was

* Heute hat man damit angefangen, klassische Musik unbearbeitet erscheinen zu lassen.

man mit vieler Mühe aus dem Orchester herausholen konnte, während das andere, was man mangels Proben oder aus anderen Gründen dem Orchester durchlassen musste, von ihr in gewohnter Weise gelobt wird. – So ist es tatsächlich bis heute gewesen."

Ein wenig übertrieben und ungerecht mag diese Kritik erscheinen. Er gab wohl Ausnahmen; heute hat sich auch die allgemeine Situation durch wachsende Erkenntnis ein wenig gebessert. Erwähnt hatte ich, wie wohl die Entdeckung der sauberen klassischen Wiedergaben durch Karl Muck mir taten. Ein paar andere Namen könnte ich nennen, – aber oft hatte ich den Eindruck, dass die nordischen Anklänge ihrer Wiedergabe, die mir zusagten, mehr zufällig als bewusst war, mehr Anlage waren als vertiefte Erkenntnis.

Sehr gespannt war ich auf die künstlerische Bekanntschaft mit einem Dirigenten vom Range Toscaninis. Ich hörte ihn auf der Europa-Reise mit den New Yorker Philharmonikern 1930. Noch hatte ich die Möglichkeit nicht ausgeschaltet, dass vielleicht doch ein Südländer das verkörpern könnte, was mir vorschwebte. Meine Enttäuschung wurde gross. Ich hörte wohl die Vollendung, aber sie war von einer mir fremden Welt. Wie deutlich wurde es mir, dass Beethoven und Brahms doch zu den Nordländern zählten. Wie konnten ihre Werke nur so entfremdet werden? Toscaninis Wiedergabe erschien mir etwa als ob eine herbe Plastik nordwestlicher Gothik zu einem anmutigen Renaissance-Stück umgestaltet worden wäre. Meine öffentliche Stellungnahme in der Fach-Presse* stand im deutschen Begeisterungs-Taumel um den grossen italienischen Dirigenten ziemlich vereinzelt da.

Es musste also doch so etwas wie eine normannische Wiedergabe geben.

* Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 20. 6. 1930, „Das Orchester", Berlin, 1930, „Nordische Stimmen", Leipzig, 1932. Hier wies ich darauf hin, dass gerade dieser Fall uns deutlich zeigt, wie sehr deutsche Künstler jüdischer Herkunft zur germanischen Kultur gehören.

XI

Normannische Fäden europäischer Tonkunst

Es gab dann auch bestimmt irgendwie einen verdeckten normannischen Zug in der europäischen Kunstmusik, und man musste ihm nachspüren können, auch da, wo er fast völlig von der Art des Südens zugedeckt sein mochte. Damit wäre zugleich ein Beweis für übernationale Entfaltungsmöglichkeiten der normannischen Art zu erlangen. Leicht war dies allerdings nicht: ich musste mich da zunächst mehr oder weniger auf den eigenen künstlerischen Instinkt verlassen.

Die europäische Kunstmusik entfaltete sich bekanntlich verhältnismässig sehr spät und als die letzte von allen Künsten. Lange betrachtete man sie gar als eine ausschliessliche Kunst des Südens. Nietzsche meinte, die Musik sei eine barocke Kunst geworden, also erst zur Barock-Zeit wirklich zur Entfaltung gekommen, was uns Anlass zu allerlei Misstrauen geben müsse.

Wir hatten angedeutet, welche Wege die Mehrstimmigkeit des Südens ging. Wer wollte bestreiten, dass auch sie verwandtschaftliche Beziehungen zum Quinten-Gesang des Nordens besass? Dieser bildete aber, wie erwähnt, die Quinte zum Monumental-Merkmal aus, während man im Süden zu den anderen weicheren Klängen überging. Der Quinten-Gesang nordischer Art und verwandte Erscheinungen wurden ja auch, wie schon bemerkt, in der Kunst-Theorie verboten.

Man entfaltete die Klänge der Art des Südens entsprechend, sanfter, anschmiegender und „schöner". Wesent-

lich werden Quart-, Terz- und Sext-Klänge. Auch Septimen-Klänge führten mit allerlei entsprechenden Stimmführungen zu erweiterter Wirkung des Wohlklanges, zur Weichheit und „Umschmeichelung", während der verschollene Norden (Island) seiner Art gemäss hart, rauh und stolz die kahle Strenge des Quint-Klanges als einzigen Ausgangs-Punkt behielt.

Den ersten Ausdruck nordländischer *Kunst*-Musik erwarten wir naturgemäss bei den alt-niederländischen Meistern. In dieser sanftkirchlichen Kunst konnte ich aber höchstens zuweilen einen ganz fernen Anklang oder Nachklang von Stimmungen einzelner isländischer Zwiegesänge herausfühlen. Der normannische Faden erschien durch die religiöse Demut fast bis zur Unkenntlichkeit ausdrucksarm geworden, — trotz einiger fahlen und dunklen Stimmungen nordischer Art. Dankbar erkennen wir oft nur einen schwachen stimmungsmässigen Hintergrund normannischer Färbung in der europäischen Kunstmusik, auch da, wo alle andere Merkmale fehlen.

In dem italienischen Meister Palestrina sehen wir mit Recht einen Gipfel der abendländischen Kunstmusik. Hier offenbart sich aber trotz aller kontrapunktlichen Vollendung der Geist italienischer Renaissance im Formenspiel grösster Gefälligkeit von Stimmführung und Wohlklang. Höchstens ein leises Nachklingen der kirchlichen Gothik können wir hier verspüren, etwas Normannisches, insofern als die Gothik ein wenig normannisch beeinflusst erscheinen muss. Darüber später.

Eigentlicher Begründer der Musik-Theorie wird bekanntlich der Franzose Rameau. Der ohnehin kaum in der Kunstmusik vorhandene Klangsinn des Nordens wird hier deutlichst verboten. Wir folgen der musikalischen Weiter-Entfaltung durch die Jahrhunderte und kommen zu den deutschen Klassikern, die alle zunächst auf der italienischen Musik aufbauen.

Dabei treten die innerlich germanisch Eingestellten aus der Reihe, Schütz, Gluck, Buxtehude, Händel und J. S. Bach, – Schütz in seiner nordisch gefärbten Keuschheit und Schlichtheit, Gluck und Buxtehude mit der stolzeren Art, Musik zu machen, Händel, schon im Untergrunde seines Lebensstiles etwas wikingerhaft, und Bach „Vollender" des Kontrapunktes, der selbständigen Mehrstimmigkeit. Vielleicht werden wir aber auch da einmal manche Ansichten revidieren müssen:

Zunächst gibt es uns zu denken, dass Beethoven Händel höher schätzte als Bach. Für diese Tatsache ist es keine genügende Erklärung, dass Beethoven zu wenig von Bachs Werken gekannt hat. Es muss uns auch nachdenklich stimmen, dass gerade die Romantik mit Mendelssohn an der Spitze Bach vollends entdeckt. Zweifellos ist die Kontrapunktik etwas Germanisches, aber nach normannischer Art müssten wir sie keinesfalls als gefälliges Formenspiel betrachten, sondern als eine „Verhärtung" des Ausdrucks, des inneren Gehalts. Mit der reinsten Überlieferung wikingischer Dichtung und Bildkunst verglichen, könnten wir in der Kontrapunktik des Nordens eine Steigerung der harten und stolzen Linien, der „kämpferischen" Bewegung und „heidnischen" Charaktere, erwarten.

Bei unserer grossen Verehrung für Bach muss unsere Erkenntnis vielleicht hier bewusst gegen den uns anerzogenen musikalischen Instinkt gerichtet werden. Das Gigantische des Allgemein-Menschlichen bleibt bei ihm unantastbar. Vielleicht darf man aber sagen, dass Bachs monumentale Gestaltung germanisch ist, während sein Weltschmerz nicht von normannischer Art sein kann. Am stärksten bejahen wir in seiner Musik das Härtere und Selbstsichere, das ohne kirchliche Demut Festgefügteste. Gegen das Normannische spricht das Barocke in seiner Musik, während andererseits die Stimmführung vielfach von Palestrina kommt, der uns aber in seiner Art zuweilen vollkommener scheint. Dabei

müssen wir durchaus nicht abstreiten, dass auch zwischen Gothik und barocker Kunst trotz aller Gegensätzlichkeit verwandtschaftliche Beziehungen bestehen können.

Normannischer erscheint uns zuweilen Händel. Auch er bringt zwar viel Italienisches mit, aber hier dringt denn doch vereinzelt eine unnahbare und geradlinige „Herrenart", majestätischer Stolz von unbeugsamer Strenge, durch. Vielleicht hat sein Aufenthalt in England dazu beigetragen, aber auch da wird es sich wohl um eine Wahlverwandtschaft gehandelt haben:

Auf den britischen Inseln musste damals viel Normannisches verwurzelt sein. Vielleicht wurde England darum „das Land ohne Musik", weil der Musikstil des Südens trotz der alt-englischen Ansätze (Purcell usw.) sich nicht wirklich assimilieren konnte, – hier, wo die Musik danach später anscheinend mehr Angelegenheit merkantiler Kreise wurde, die sich dann zuweilen einen erstaunlich seichten Geschmack verschrieben, während auch die spätere Kunstmusik eher kontinentale Entlehnung dokumentierte. Auch Skandinavien nahm ja in ähnlicher Weise lange nicht aktiv an der Entfaltung des europäischen Musikstiles teil. (Heutige Ansätze beiderseits der Nordsee mögen dabei unvergessen bleiben.)

Jedenfalls sollten wir uns ein wenig mehr mit den Nordmänner-Einflüssen der Musik Händels befassen. Man wird trotz vieler italienischer Spielereien manches in der geistigen Haltung (nicht im Stilistischen) für normannische Mentalität bezeichnendes finden. Wichtig ist allerdings dabei, dass auch hier eine ungekünstelte artstarke Wiedergabe erreicht wird.

Normannisches bricht dann bei Beethoven, vielleicht zum ersten Male ganz elementar und ungebrochen (wenn auch vereinzelt) in der Musik des Abendlandes durch. Es geschieht in einer für uns wundersam unerklärbaren und erschütternden Weise. Dieser Flamen-Stämmling, offenbar in seinen jungen Jahren eine ziemlich gesellige Frohnatur, ein

komponierender Klavierspieler und Improvisator, ist in Wien zugezogen und unterhält die dortigen adeligen Salons mit seiner Kunst.

Mit unerbittlicher Härte packt ihn aber das Schicksal am Nacken und führt ihn auf andere Wege: Sein „Heiligenstädter Testament" gibt uns davon Kunde. Mit zunehmender Taubheit wird er nach heftiger Erschütterung zur neuen Kompositionsweise und Konzentration verurteilt. In diesem Umbruch entstehen denn auch die beiden ersten Sätze seiner Helden-Sinfonie.

Gewiss bleibt der Stil hier traditionsmässig südeuropäisch bedingt. In der Durchführung des ersten Satzes wird aber das Gleichmass des Taktes wie mit einem wuchtigen Aufbäumen des nordwestlichen Kämpfers zerschlagen: es fallen abwechselnd schwere Akzente des zwei- und dreiteiligen Taktes, ganz ähnlich wie in den durch nordischen Stabreim geformten isländischen Reimweisen. Der Taktstrich steht bei Beethoven zwar noch auf dem Papier, aber die sf-Zeichen geben die neuen Schwerpunkte an. (Erinnerlich ist mir, wie ich fast vom Stuhl hätte aufspringen können, als ich diese Stelle zum ersten Male hörte. Dabei waren mir aber etwaige normannische Zusammenhänge damals noch ganz unklar.)

Für uns Erkennende ist diese Erscheinung aber noch nicht sehr viel. Die Merkmale tragen auch einen vorübergehenden Charakter. Für die damalige Zeit war es aber ungeheuerlich, umso erstaunlicher, als es unbewusst und wie durch eine höhere Gewalt erzwungen zum Ausdruck kam. Vielleicht entsteht doch jede echte Kunst gerade so.

Nochmals kommt ein deutliches Merkmal normannischer Mentalität am Schluss des zweiten Satzes der Sinfonie zum Ausdruck. Hier ist es freilich ein anderes: Das Thema dieses Trauermarsches wird zerteilt, — der Schmerz mit Stolz und verdeckt packendem Ausdruck bezwungen, — ähnlich wie das Ergreifendste normannischer Dichtung durch Pausen und zwischen den Zeilen erscheint. Man kann von einer Gedanken-Dynamik des Gefühlslebens sprechen. Nach-

drücklicher Ernst und unermessliche Gefühlstiefe führen denn durch die Stauung oft zur geballten Wucht oder ungeheurer Explosionskraft.

Mit dem Durchbruch in den beiden Sinfonie-Sätzen Beethovens vollzog sich etwas sehr Entscheidendes der abendländischen Tonkunst. Kein Wunder, dass man es nicht erkannte und dass sogar die Orchester-Musiker in einer Probe zur ersten Aufführung in Paris einfach lachend zu spielen aufhörten und die Instrumente aus der Hand legten!

Dieser normannische Aufbruch in Beethovens Schaffen wiederholte sich aber nie so deutlich, weder in diesem Werke, noch später. Durchschnittlich entwickelte er alles organisch fortschreitend auf Grund der gebundenen Tradition, und Nordmänner-Geist blieb nur Hintergrund. Mit Beethoven hörte aber die Musik auf, kirchlicher Gottesdienst oder gesellschaftliche Unterhaltung zu sein. Auch dies war eine normannische Tat.

Das stilistisch Entscheidende ging aber nicht als normannisches Erbteil auf die künstlerischen Nachkommen über. Die verweichlichende Romantik wurde Beherrscherin des 19. Jahrhunderts. Nordische Anklänge, wie etwa im „Fliegenden Holländer“ bei Wagner und in einzelnen Musik-Abschnitten bei Brahms, sind offenbar mehr zufällig klimatisch und landschaftlich als bewusst charakterlich bedingt. Fast nur an sanften Stellen bringt Brahms den stabreimenden Takt-Wechsel und meist sehr versteckt und unabsichtlich.

Auch Grieg blieb Romantiker, oft Schumann-Epigon mit zuweilen weichsten Neigungen, — trotz seiner vereinzelt so treffsicheren Ansätze zum normannischen Musik-Ausdruck, die auch vielfach offenbar durch ein blosses Kopieren der gewiss an sich mehr oder weniger abgeschwächten und „europäisierten“ norwegischen Volksmusik-Themen entstanden. Diese nordischen Ansätze werden nur bei entsprechender Wiedergabe deutlich. Der übrige musikalische Norden verharrte weiter in provinzieller Abhängigkeit von

der südlicheren, (später auch westlichen) Romantik und Nachromantik. Auch z. B. Sibelius blieb selbst in seinen artstärksten Schöpfungen mehr landschaftlich bedingt und östlich gerichtet. In späteren Jahren bekam der Norden einige gediegene Tondichter, wie etwa Nielsen und Rangström, die aber in nordischer Richtung kaum weiter gelangten als einzelne Komponisten anderer Länder und wohl auch nicht bewusst derartige Versuche unternahmen.

In der deutschen Musik kam denn manchmal eine unverkennbar slavische Entlehnung zum Ausdruck, und oft von viel weicherer Art als die wirklich slawische Musik selbst. Man könnte da zuweilen von einer slavischen „Entartung" sprechen. – Hie und da mag noch Normannisches in verschiedenen Musiken Europas durchschimmern, – (die Normannen kamen ja fast überall hin), – so z. B. bei Berlioz, auch in einzelnen „barbarischen" russischen Anklängen. Wir werden daran erinnert, dass die Wikinger und ihre Vorfahren auf ihren Zügen einen grossen Kreis um den mitteleuropäischen Raum bildeten und diesen fast nicht berührten, während sie gerade im Osten, Süden und Westen starke und bleibende Spuren hinterliessen.

Nachdem wir aber die Quellen und Ansätze normannischer Musik-Entfaltung nunmehr deutlich erkannt haben, entstehen uns und unseren Nachkommen viele und grosse Zukunfts-Aufgaben, deren Umfang und Art gewiss nicht heute ermessen werden können.

XII

Normannische Wiedergabe

Die neuen Erkenntnisse fordern eine wirklich normannische Interpretation aller Künste, ganz unverfälschte normannische Seelenart ohne jegliche Sentimentalität, Überschwenglichkeit, Theatralik oder Aufdringlichkeit heutiger Romantik und Nach-Romantik.

Auch das bisher übliche Theater kann nicht als eigentlich nordische Kunstgattung gelten. Es müsste sonst ganz andere Forderungen und Arbeitsweisen geltend machen. In der Saga fehlt es gewiss nicht an dramatischen Dialogen, doch sind diese mehr inneres Leben als äusseres Theater.

So lange das Theater mit Übertreibungen von Gebärden, Gesten, Auftritte und anderen Wirkungen arbeitet, bleibt es für normannischen Geist ein fremdes Element. Fragen müssen wir uns aber, ob es bei der üblichen Entfernung des Zuschauers und Anlage der Räume auf Übertreibungen verzichten kann.

Jedenfalls dürfte es möglich sein, die mehr normannisch gerichteten Theaterstücke artechter und nordischer aufzuführen. In „Hamlet" lässt Shakespeare erzählen, wie die Schauspieler zu spielen hätten. Wenigstens dies sollten sich heutige Theater-Romantiker zu Herzen nehmen. Vielleicht war das Theater damals weniger entartet als heute. Shakespeare erscheint uns als Nordmänner-Abkömmling wie ebenfalls Hebbel und Ibsen, deren Werke eine stark nordische Wiedergabe verlangen.

Die Stellung der Theaterwelt zu diesen Forderungen scheint heute noch hoffnungslos. Sogar eine südländische

Künstlerin wie Eleonora Duse sprach von romantischer „Entartung des Theaters“. Vielleicht war dies eine gewisse Sehnsucht nach dem wirklichen Norden. Einmal fuhr sie bekanntlich nach Norwegen, nur um Ibsen zu treffen.

Gewiss gibt es Schauspieler mit normannischen Ansätzen, aber diese werden offenbar meist in der Entwicklung erstickt. Behaupten konnte sich ein nordischer Künstler etwa vom Range eines Friedrich Kayssler: Wie er mit wenigem viel zu sagen weiss, ist bewundernswert. Bei aller Verehrung scheint dies aber niemand bewusst zu erkennen. Sonst würde man ihm Gelegenheit gegeben haben, „Schule“ zu machen und führend zu wirken, ohne vom Alltagsbetrieb des Theaters und Films abhängig zu werden. (Wir müssen uns heute daran erinnern, dass er eine Entdeckung Max Reinhardts war.)

Auch im eigentlichen Norden ist kaum etwas von artechter Theater-Renaissance zu spüren. Man begnügt sich mit der Routine südlicher und südwestlicher Nachbaren und verbleibt meist in provinzieller Abhängigkeit von Grundsätzen und Gewohnheiten allgemeiner europäischer Theater-Kultur.

Vielleicht wird mancher auf den Gedanken kommen, dass der Film einmal die kleinsten und feinsten Ausdrucks-Nuancen im normannischen Sinne kultivieren könnte. Aber die Grenzen der Photographie verlangen auch hier wohl noch Übertreibungen, — abgesehen von üblichen, vielleicht nicht immer notwendigen Absichten auf Massenwirkung.

Am leichtesten müsste es sein, die stilechte Interpretation im Vortrag der alten Dichtungen Islands zur künstlerischen Reife zu bringen.

Ein schlichter isländischer Bauer, der ohne viel Nuancen eine Saga den Hausgenossen seines Gehöftes vorliest, mag bisher hierin am weitesten gekommen sein; — nie hatte ich Gelegenheit, eine wirklich stilechte Kultivierung dieser Vortrags-Kunst von Fachleuten zu hören und habe mich immer

wieder darüber wunderen müssen, wie selbst die prominentesten Künster im Vortrag dieser Dichtungen so ganz danebengriffen.

Die alt-isländische Literatur muss wieder artgerecht erklingen, um ihren wahren Ausdruck zu offenbaren: Die vielfach mehr oder weniger versteckten Stab- und Binnen-Reime, Vokal- und Konsonant-Parallelen müssen zum Ausdruck kommen, und zwar sowohl in der Prosa wie in der Poesie. Dabei soll alles lebendig und natürlich, durchaus ungekünstelt zum Vortrag gelangen.

Zur Steigerung der Wirkung sollten vor allem die inneren Nuancen der Nordmänner-Art bewusst kultiviert werden, wobei der Tonfall majestätisch steigen und fallen mag, der Stimmklang aber meist äusserst beherrscht sein wird. Fachgelehrte erklären, dass eigenartige Wortstellungen der Skalden-Poesie zum besseren Verständnis durch abwechselnd hoher und tiefer Stimmregister auseinandergeliedert wurden. Die Erregung kann dabei in unbedingtester Wahrhaftigkeit oft hinter dem Ganzen leise spürbar sein.

Das Zeitmass wird trotz aller Empfindung oder Erregung kein schwankendes „Rubato" vertragen. Es wird vielmehr nötigenfalls allmählich mit äusserstem Widerstand sich beschleunigen und verlangsamen.

Ein schalkhafter Humor kann in vornehmer Zurückhaltung oder sarkastisch wie im markanten „Staccato" springender, fallender Steine herabrollen. Tiefster Schmerz kann sich durch musikalische Pausen oder wie durch eine Art Verstecken der Stimm-Modulation äussern. Kleinste andeutende Nuancen werden genügen, um gleichgestimmte Hörer bis ins Innerste zu packen. Allerdings werden zunächst nur Gleichgerichtete solche Wiedergaben voll erkennen und spontan im tiefsten Grunde ihrer Seele als beglückendes Erlebnis empfinden.

In der Musik dürfte eine normannische Wiedergabe am schwersten zu erreichen sein, — wenigstens sobald es sich um ein Zusammengehen von mehreren Interpreten han-

delt, — wie etwa im Kammermusik- und Orchester-Spiel. Erwähnt waren schon die persönlichen Widerstände bei klassischer Interpretation. Weiteres Bekennen ist erforderlich:

Bald musste ich erkennen, dass die Widerstände allgemeiner Natur und nicht nur an klassische Musik gebunden waren. Nachdem ich etwa 20 verschiedene Orchester dirigierte, fasste ich meine Erfahrungen zusammen in der Erkenntnis, dass auf dem bisher üblichen Wege der Orchester-Arbeit und des Dirigierens künstlerisch einfach nicht weiterzukommen sei, — alle Vorausstzungen wären unzulänglich.

Die Musik-Interpretation auf einzelnen Instrumenten wie Klavier, Geige, Orgel usw. hatte bereits höchste Vollendung erreicht. Auch vereinzelte Kammermusik-Ensemble konnten nach vieljährigem Zusammenarbeiten ähnlich künstlerische Reife dokumentieren, — während das Orchesterspiel noch von letzter Vollendung weit entfernt war.

Als Dirigent-Anwärter schon kamen fast nur Schnell-Arbeiter in Frage, die meistens den Routine-Weg, fabrikmässige Theater-Betriebe, gehen mussten. Einleuchtend, dass schnelles Arbeiten noch kein Beweis für künstlerische Gestaltungs-Fähigkeit sein kann. Eher umgekehrt. Zudem waren die Schnellarbeiter fast nur Südländer, unter ihnen gewiss grosse Talente, ja Genies (Nikisch), — die Unzulängliches oft vergessen liessen. Normannische Interpreten mussten aber andere Wege gehen.

Erwähnt hatten wir die beiden häufigsten Wege der Orchester-Interpretation, — das Improvisieren auf Kosten von Einzelheiten — und die Regie-Vorarbeit auf Kosten der unmittelbaren Überzeugung. Bald erkannte ich, dass erschöpfende Dirigier-Technik von Art der hochentwickelten Spiel-Technik einzelner Solo-Instrumente einfach nicht existierte. Musste ich doch vor fremden Orchestern sogar zuweilen einfachste Taktschläge nach Gewohnheit (oder Unart) der Orchester umändern. Bei jahrelanger Zusammenarbeit von Dirigent und Orchester entsteht wohl zuweilen eine Art Verständigungs-Technik. Über die primärsten Anfänge hin-

aus kommt sie aber kaum — weil der Orchester-Apparat nicht danach aufgebaut ist und weil der Dirigent, selbst wenn er wollte, nicht Arbeitsmöglichkeiten zum Aufbau einer diffizil vollendeten Dirigier-Technik bekommt, denn es genügt nicht, dass er eine solche durch lange Schulung an sich selber schafft: auch das Orchester muss geschult werden, um eine derartige Dirigier-Technik vollauf erfassen zu können.

Vor vielen Jahren schrieb ich diesbezügliche Gedankengänge und Vorschläge nieder und veröffentlichte Teile davon in der Fachpresse.* Hier verlangte ich eine andere Aufstellung der Instrumenten-Gruppen, andersartige Schulung von Dirigent und Orchester mit Umgestaltung der Probenarbeit, — danach mehrmalige Wiederholung der so bis zur letzten Vollendung einstudierten Konzerte, damit auch die lange Vorbereitungs-Arbeit sich wirtschaftlich lohne.

Verschiedene prominente Künstler bejahten von Herzen diese Gedankengänge, aber die einflussreicheren Kreise der Kunstpolitik blieben verständnislos. Man sprach von interessanten Vorschlägen, die jedoch utopischen Charakter trügen. Die grundlegende Schrift zu dieser Frage blieb unveröffentlicht.

Indessen gelang es mir — aufrichtig gesagt — nicht unter meiner Leitung und auch nicht unter der Leitung anderer Dirigenten Orchestermusik so zu hören, wie ich sie zuinnerst empfand, — weder eigene noch fremde Werke.

Normannische Musik-Interpretation verlangt oft eine Geschlossenheit und Härte, wie sie wohl kaum bisher in der Kunstmusik in Erscheinung trat. Der verschränkte Charakter mancher kühnen und schwungvollen Holzschnitzerein im alten Norden mag den verlangten Ausdruck ein wenig andeuten.

Empfindsamere Stellen bedürfen dabei einer herbzurückhaltenden (bei aller Gefühlsstärke nach innen gerichte-

* Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 14. 10. 1927; „Die Musikwelt", Wien, Dez. 1927.

ten) Wiedergabe mit mannigfach getrennter Charakteristik der Stimmführung und Klanges, — z. B. mit und ohne Vibrato der Streicher. Dynamische An- und Abschwellungen, auch Nuancen des Zeitmasses dürfen meist nur sehr gering und allmählich, zuweilen geradezu kaum hörbar sein.

Hierzu kommt bei aller Härte und Zurückhaltung sehr oft ein vorwärtsstrebender, gedrängt kämpfender Geist, bei zuweilen unmerklichen Tempo-Nuancen von zwingender Wirkung. Je geringer und abgestufter die Nuancen, um so grösser die Ausdrucks-Skala und gewaltiger die Steigerungsmöglichkeit, um so packender die Wirkung im Einzelnen wie im Ganzen.

Normannisch gerichtete Werke können erst vollkommen überzeugen, wenn so die vollendetste Wiedergabe erreicht ist, aber dann wird auch der ablehnendste Hörer unabwendbar beeindruckt sein. Die normannisch schaffenden wie nachschaffenden Musiker stehen auch auf diesem Gebiet vor ungelöst entscheidenden Aufgaben, die weit über die Grenzen normannischer Entfaltungs-Möglichkeiten allgemeine Bedeutung besitzen.

XIII

Normannische Fäden europäischer Dichtung

Nach den mehr oder weniger versteckten Zügen von Nordmänner-Art in europäischer Kunstmusik suchte ich eine Bestätigung durch ähnliche Fäden in europäischer Dichtung. Jahrelanges Nachdenken war dies für mich, — ein Überprüfen und Ineinander-Greifen der verschiedenen Erlebnisse aller Kunst-Gattungen. Selbst die kleinste Spur normannischen Empfindens erweckte eine beglückende Zustimmung, so dass ich in meiner Bejahung anfangs fast zur Übertreibung neigte. Gross ist die Freude über ein einziges Anzeichen, wenn es so wenige gibt.

Nachdem normannischer Geist sich nirgends so deutlich und künstlerisch hochentwickelt gezeigt hatte wie in der alt-isländischen Dichtung, so war doch zunächst anzunehmen, dass sie in der späteren europäischen Literatur starke Spuren hinterlassen hatte. Dem war aber nicht so. Diese schöpferische Kraft kam etwa um 1300, mit dem Untergang des isländischen Freistaates, zum Stillstand und zwar sowohl in Island selbst wie in allen benachbarten Kulturgebieten.

Die älteste isländische Überlieferung bestand, wie erwähnt, aus Bruchstücken, die in ihrer künstlerischen Bedeutung heute nicht einmal voll entdeckt sind. Es sind ja auch kaum mehr als zwei Menschenalter her, dass man anfing, sie ernsthaft zu beachten.

Herder hatte versucht, den Volksdichtungen des Nordwestens nachzugehen. Goethe, der andeutungsweise ein wenig davon kennen lernte, musste sie als „barbarisch“ ab-

lehnen und blieb in der antiken Welt des Südens befangen. Erst mit den Kultur-Strömungen des 19. Jahrhunderts dringen u. a. Rask in Dänemark und William Morris in England mit Hingebung und Bewunderung in die isländische Sprache und Dichtung ein.

In Deutschland entsteht alsdann allmählich ein Stab von Gelehrten, um diese Welt weiteren Kreisen zu erschliessen. Nach und nach erscheinen Übersetzungen, die immerhin den „Inhalt" einiger Werke wiedergeben, wenn auch Geist und Ausdruck des Originals meist sehr zugedeckt bleiben. Das Erscheinen von Übersetzungen dieser Art ist in Deutschland erst vor wenigen Jahren bis zur Vollständigkeit abgeschlossen. In anderen Ländern ist man anscheinend noch weiter zurück. Im allgemeinen kann man sagen, dass die internationale Sensation der Entdeckung dieser Dichtung verraucht ist, während ein tieferes Eindringen in ihren künstlerischen Gehalt noch zu erwarten ist.

Die Stellung der alt-isländischen Dichtung zu der gleichzeitigen Dichtung des Auslandes war schon zur Wikinger-Zeit und noch kurz danach eine höchst merkwürdige. Ausserhalb Islands soll damals keine annähernd gleichwertige Literatur-Produktion in Europa bestanden haben, — weder eine südliche noch eine normannische. Die Einflüsse des Südens waren aber hier zu weit fortgeschritten, und die nationale Eigenart der normannisch gerichteten Völker bereits zu unterlegen, als dass es zu so eigengesetzlichen Leistungen wie in Island hätte kommen können.

Zwar ging wohl auch hier zweifellos vielerlei verloren, aber dies kann uns keinesfalls als Erklärung dienen. Sonst wären die Hofskalden an den umliegenden Königshöfen nicht fast nur Isländer gewesen. Noch sprach man in den benachbarten Ländern dieselbe Sprache wie heute in Island, aber man versuchte ausserhalb des Landes bereits, bewusst die Lebensformen des Südens nachzuahmen. Der Minnegesang war vielleicht noch irgendwie normannisch beeinflusst, aber auch da höchstens versteckter Nachklang.

Schliesslich begann auch in Island der Verfall. Der Faden riss zwar bis heute nie ab. Zunächst kam aber die Kirche auch hier zu ihrem Recht. Die Menschen mussten aus den verschiedensten Gründen ihre ursprüngliche Lebensart zurückdrängen. Es fing damit an, dass Island im Jahre 1262 eine Personal-Union mit Norwegen schloss.

Gewiss liess hier die Produktion nicht quantitativ nach, aber sie war aus ihrer natürlichen Bahn gehoben. Zwar ist das isländische Schrifttum der Verfallzeit nicht voll erforscht, aber wir wissen, dass man von ausländischer Romantik der Ritterzeit beeinflusst, abgeschwächte Reim-Spielereien zur Unterhaltung pflegte. Es diente als Abwehr der beispiellosen Not dieser finstersten Zeit.

Ein Wunder, dass die Allgemeinheit trotz der entfremdeten schliesslich nur lateinisch oder dänisch-norwegisch schreibenden Obrigkeit noch ihre ursprüngliche Sprache und einen dichterischen Drang bewahrte. Erst im achtzehnten Jahrhundert beginnt die Stimme des Volkes sich hiergegen zu erheben.

Auf unbewusste Nachklänge des Helden-Zeitalters folgt eine bewusste Nachahmung, die bis auf den heutigen Tag reicht, – ohne dass die schöpferischen Kräfte sich aus innerer Urwüchsigkeit weiter zu Neuem selbständig hätten entfalten können. Wir erleben in der isländischen Dichtung späterer Zeit manche bedeutenden Merkmale normannischer Gefühls-Gestaltung. Erinnert sei unter vielen nur an Bjarni Thórarensen und Jónas Hallgrímsson. Letzterer übersetzte Goethes „Ich denke dein“ und versetzte „die deutsche Innigkeit“ in nordische Gefühlsbeherrschung, wo am Schlusse des Gedichtes der Dichter sich „auf einen Stein stützt, die Zunge erstarrt und der Atem fast aussetzt“. Ähnliches findem wir z. B. in einem neuisländischen Roman („Feuer in Kopenhagen“ von Halldór K. Laxness), wo zwei Liebende sich zum letzten Male treffen und das Gefühl so tief und stark ist, dass äusserste Beherrschung durch nur kurze Sätze ein notwendiger Zwang wird. Selbst das Beste

der heutigen an sich sehr reichen Literatur Islands hat aber die alte Dichtung nicht an eigengesetzlicher Gestaltungskraft und künstlerischer Reife erreicht. Es bleibt immer noch Nachklang.

Auch auf den übrigen Norden trifft dies mehr oder weniger zu. Ibsen versucht in seiner Jugend bewusst die altisländischen Fäden aufzugreifen, um sich aber später doch dem allgemein Europäischen zuzuwenden. Dann folgen bis heute mehrere Dichter Skandinaviens, die direkt und indirekt, bewusst und unbewusst, ihre Kraft aus den alten Dichtungen Islands schöpfen, diese aber meist verwässern, verdünnen, abschwächen, — und damit leichteren Eingang beim weicheren Geschlecht finden, das nicht in der Lage ist, sprödere Original-Dichtungen des alten Islands zu verdauen. — Der Schwede Franz G. Bengtsson hat sich durch humoristische Kopien altisländischer Dichtung populär gemacht.

Hamsun zählt beispielsweise nicht zu diesen Epigonen. Er versucht auch nicht nachzubilden. Kraft seiner dichterischen Persönlichkeit schimmert aber trotz starker slawischer Einflüsse da manches durch, was als normannisch oder „nordischgothisch" gelten kann. Eine sensiblere Ader späterer Zeit ist hinzugekommen. Die geringste Andeutung normannischen Wesens veranlasst aber hier wie anderswo eine Zustimmung. Versuchen wir, ein paar solche kleinen Züge an Beispielen aufzufinden. Nehmen wir als volkstümliches Beispiel den Anfang von Hamsuns Novelle „Sklavin der Liebe", wo eine Kellnerin ihre unglückliche Liebe schildert. Der Anfang ist so:

„Geschrieben von mir, geschrieben heute, um mein Herz zu erleichtern. Ich habe meine Stellung im Café verloren und meine frohen Stunden. Alles habe ich verloren. Und das Café war das Café Maximilian." Danach schildert sie ihre Rivalin: „Sie war jung und hatte schöne, dunkle Augen, — und meine Augen sind blau."

Wenn dies auch zur Romantik des 19. Jahrhunderts gehört, so sehen wir doch dahinter schöpferische Ansätze nor-

mannischen Wesens, die Hoffnungen auf zukünftige arteigene Entfaltung der Künste des Nordens erwecken. Hier spricht geradezu das Wesentliche aus den Pausen. Die stockenden Sätze formen sich wie melodisch abgebrochene Linien. (Hamsun hatte die Gewohnheit, während des Dichtens zuweilen die Sätze laut vor sich hinzusprechen.) Wir sehen in obigen Sätzen eine Empfindungstiefe, die gar nicht in den eigentlichen Worten steckt. Mit dem Satz: „Und das Café war . . .," wird das Gefühl unmittelbar und musikalisch ausgedrückt, ohne eigentlich ausgesprochen zu sein. Noch tiefer greift später der Gedankenstrich mit dem darauf folgenden Satz: „– und meine Augen sind blau". – Eine ganz ähnliche „Manier" vermerken wir am Schluss des Eroica-Trauermarsches von Beethoven und werden das Gleiche in der Bildkunst noch erwähnen.

In den Sagas fanden wir eine verwandte Art, sich auszudrücken, obwohl dort alles härter und bei aller etwaigen Derbheit oft vielleicht vornehmer ist. Leider ist es aber manchem Leser und Fachmann der neueren Zeit offenbar unmöglich gewesen, diese zurückhaltende Ausdrucksweise der Sagas vollauf zu verstehen. Fast scheinen wir das aufmerksame Lesen heute verlernt zu haben. Gerade in den Momenten höchster innerer Spannung wurden aber die Nordmänner oft karg und benutzten dann die Worte eher, um Empfindungen zu verbergen. Nehmen wir Beispiele:

Die „Laxdæla-Saga". Stärkste Eindrücke vermittelt die grosse und stolze Liebe von Guðrún zu Kjartan und die Art, wie „herrische" Gesinnung beider eine Erfüllung dieser Liebe unmöglich macht. Wenn Kjartan nach Norwegen zieht und Guðrún mit ihm reisen möchte, vermag sie ihm daher nicht ihre starke Liebe zu gestehen, sondern sie sagt in verstecktem Stolz, dass sie nach Norwegen reisen möchte, weil ihr Island nicht gefalle. Mancher phantasielose Gelehrte will daraus nur ableiten, dass die Wikinger damals Island als karges, kaum bewohnbares Land erkannt hätten! Nähere Betrachtung der Charaktere und der Situation muss uns aber

die ungeheure Spannung zeigen, die in diesen Worten steckt, und mit Geographie nichts zu tun hat.

Ein andres Beispiel ist Gunnar in der „Njáls-Saga", wenn er auf dem Ritt zum Schiff plötzlich umkehrt, nach der Halde sieht und die bleichen Äcker und gemähten Wiesen lobt. Hier hat mancher Gelehrte gemeint, dass Gunnar tatsächlich an die Halde, im bäuerlichwirtschaftlichen Sinne an Äcker und Wiesen, gedacht hat. Andere meinen, dass nur Heimweh aus diesen Worten spricht. Man muss aber in der Gegend gestanden haben, wo Gunnar den Entschluss zur Umkehr fasste, die Berg-Aussicht Gunnars vor Augen, die dramatische Situation der Saga im Sinn, um die tiefere Absicht der Erzählung zu verstehen. Hinter der Halde erhebt sich eine stolz-gigantische Felsen- und Gletscher-Kette; unmöglich, dass Gunnar sie nicht sah und von ihr beeindruckt wurde. Dieser Blick musste seinen Stolz stärken und der Entschluss stand fest: lieber sterben als nachgeben! Nicht Erwerb oder Wehmut konnte er im Sinne haben. Im Gegenteil: Es gibt kein deutlicheres Beispiel für Zusammenhang von Landschaft und persönlichen Charakter. In späterer Zeit prophezeit Thomas Hardy eine ausschlaggebende Bedeutung der Landschaft Islands für die geläuterten menschlichen Charaktere kommender Zeiten.

Wenn wir über den eigentlichen Norden hinaus nach normannisch eingestellter Dichtung Ausschau halten, die irgendwie an die Sagas heranreicht, so kann uns, — an den ursprünglichen Eigengesetzen des Nordens gemessen, — höchstens Shakespeare gleichwertig erscheinen, — in dem schalkhaften Humor, der Treffsicherheit und Kürze, dem spitzigen Dialog und den dramatischen Ballungen, aber auch hier ist bereits alles weniger kraftvoll, — zierlicher, leichter, sprudelnder und „westlicher" geworden. — Interessant ist, durch Stendhal zu erfahren, dass Byron stolzer auf seine normannische Herkunft war als auf seine Dichtungen.

Eine ganze Anzahl weiterer Normannen-Nachkommen lassen sich unter den europäischen Dichtern erspüren. Wir

sehen, dass die ursprüngliche Mentalität nicht ganz ausstarb und daher leicht zu neuem Leben erstehen könnte. Flaubert hat z. B. eine ähnliche Art des Erzählens verlangt wie in den Sagas: Objektivität des Berichtes, wobei Persönliches und Empfindsames mehr hinter dem Werk stehen müsse. Ebenso Maupassant, obwohl er den Saga-Stil erst sehr spät und nur andeutungsweise durch zufällige unzulängliche Übersetzungen kennenlernte. Vielleicht bereitet auch die wortkarge und sachliche Art mancher nordamerikanischen Dichter eine normannische Renaissance vor. — Zweifellos gingen aber viele Nordmänner-Begabungen in artfremder Umgebung unter oder wurden bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt.

Die relativ stärksten normannischen Anklänge des letzten Jahrhunderts liefert uns vielleicht Nietzsche* in seiner letzten Periode, die mit dem „Zarathustra" anhebt. Fast nicht zu glauben, dass er die altisländische Dichtung nicht kannte, — so stark sind die verwandtschaftlichen Beziehungen seiner Lehren zur Ethik der Eddas und Sagas, — zu den hehren Heilworten der Edda, und klanglich zur Satzkunst der Sagas. Gerade als Musiker hat er den Takt und Rhythmus künstlerischer Sprachformung empfunden, — (und hat auch dieses Gefühl selbst auf den Rhythmus der geschichtlichen Vorgänge und Physiognomien zu übertragen versucht).

Erstaunlich, wie unbewusst alles bei ihm geschah. Weder hat er den eigentlichen Norden noch seine kulturelle Überlieferung gekannt. Er bewunderte den Süden und glaubte, dort die Seelenverwandtschaft suchen zu müssen. Für ihn waren etwa Wagner und Naumburg schon der Norden, — gefühlvolle Wallungen, — nebelhaftes Klima, unausgesprochenes Völkergemisch des mittelsten Europas, — was ihn denn zuweilen zur Beschimpfung des „Nordens" (und der „Deutschen") und zum Kokettieren mit dem Süden veran-

* Heute gehört er zu den meist Missverstandenen aller Schaffenden. Karl Jaspers gebührt wohl das Verdienst, ein wenig Klarheit in Nietzsches Zielsetzung gebracht zu haben.

lasste. Er hätte gewiss auch im hohen Norden, etwa in Norwegen oder Island, sein Sils Maria finden können. – Ganz frei wurde aber auch er nicht von romantischer Schwülstigkeit und wagnerischem Weltschmerz, – so sehr er auch davon loskommen wollte.

Erschütternd, zu lesen, wie der Durchbruch bei ihm erfolgt, – ohne dass er zunächst ahnt, was los ist. In „Zarathustra" sollte wohl zunächst die lutherische Bibelsprache ein gewisses Vorbild werden, aber da brechen schon normannische Reime durch, – wie aus unvermeidlicher Verwandtschaft mit dem angestrebten heldischen Gehalt. Hämmernde Stab- und Binnen-Reime, Parallelen der Vokale, weit ausgeformte stolze Rhythmen der Satz-Gliederung schimmern hindurch. Nietzsche muss selber staunen.

Aus Skandinavien wird ihm später berichtet, dass die isländischen Sagas an Gehalt und Form verwandtes aufweise (Georg Brandes). In der alt-isländischen Dichtung weht einen zwar nie der Hauch von Treibhausluft an, und nie hat man den Eindruck von Grübeleien. „Klug sei der Mensch, aber nicht zu geklügelt", – sonst kann er nicht froh sein. So lautete die Spruchweisheit der Edda.

Im „Willen zur Macht" und im Nachlass zeigt Nietzsche dann vieles deutlicher, – immer noch, ohne die Sagas wirklich zu kennen. Er hat aber die hier vertretenen Ansichten unbewusst vorbereitet oder irgendwie geahnt. Im „Nachlass" sagte er: „Es ist ernsthaft zu erwägen, ob für eine werdende Kultur überhaupt noch Fundamente da sind." – Nochmal gelangt Zustimmung aus dem Norden an sein Ohr (Strindberg).

Später schreibt er: „Unsere ferne, einstmalige Bestimmung waltet über uns, auch wenn wir noch kein Auge für sie offen haben; wir erleben lange Zeit nur Rätsel. Die Wahl von Menschen und Dingen, die Auswahl der Ereignisse, das Wegstossen des Angenehmsten, oft des Verehrtesten, – es erschreckt uns, wie als ob aus uns ein Zufall, eine Willkür, hier und da einem Vulkane gleich, herausbräche: aber es ist

eine höhere Vernunft unserer zukünftigen Aufgabe." – Dies mag auch uns eine Deutung der hier angestrebten Aufgaben sein.

Fast möchten wir an kosmische Weltgesetze glauben, die solche Durchbruchs-Erscheinungen bestimmen. Erstaunlich schon, dass das Normannische bei Nietzsche durchbricht, ohne dass seine Herkunft oder Umgebung es eigentlich zu veranlassen scheint. Auch dies mag uns die Hoffnung geben, dass wir am Anfange einer international normannischen Wiedergeburt stehen.

Noch über den eigentlichen Bildungsgang hinaus ging Nietzsche bekanntlich durch die Kultur-Einflüsse der Antike, des weitesten Südostens bis nach Indien, – wie wir denn alle durch die Jahrhunderte unbewusst oder bewusst mehr oder weniger „griechisch-römisch" denken, schreiben, handeln, – auch noch da, wo es unserer innersten Natur einmal widerstrebte. Dies hat Nietzsche nach jahrelanger Beschäftigung mit der antiken Kultur irgendwie gefühlt und im Nachlass angedeutet:

„Dass es schwer ist, den Griechen nahezukommen, dass man sich ihnen sogar ferner fühlt, wenn man sie lange betrachtet hat: dies ist der Satz und ganz persönliche Seufzer, mit dem ich meine Betrachtung über die Griechen als Menschenkenner anheben will. Man kann eine gute Weile im entgegengesetzten Glauben mit ihnen leben und wir lernen, dass unser Befremden noch lehrreicher ist als unser Gefühl der Vertraulichkeit." In einem Brief an Overbeck schreibt er deutlicher: „Diese Griechen haben viel auf dem Gewissen, – die Fälscherei war ihr eigentliches Handwerk, – die ganze europäische Psychologie krankt an den griechischen Oberflächlichkeiten."

Vielleicht muss auch uns ein tieferes Befremden gegen die abendländische Kultur als Gesamtheit überkommen, bevor die Grundlagen für neue und volle Entfaltung normannischer Kunst gegeben sind.

XIV

Weg zur Bildkunst

In häufigen Zweifels-Momenten über die „Entdeckung“ musste ich immer wieder die Frage aufwerfen, wie es um die bildende Kunst des Nordens bestellt sei und welche Zusammenhänge es da mit anderen Kunstgattungen normannischer Richtung geben könne. Hier stand ich vor ausserordentlichen Schwierigkeiten.

Leicht ist es nicht für einen Musiker, der mehr mit Ohren als Augen gelebt hat, nun auch über bildende Kunst zu schreiben. Lange war die bildende Kunst mir ein so gut wie verschlossenes Gebiet. Man kann sich an einer Kunstgattung wohl erfreuen, ohne tiefer in sie hineinzudringen. So ging es mir lange. Vielleicht war der Hauptgrund aber, dass ich nichts mir innerlich verwandtes in den Werken wiederfinden konnte.

Erwähnt habe ich, wie fremd mich die ganze europäische Kultur zunächst anmutete. Kunstbauten hatte ich nicht in Island kennen gelernt. Was ich dann am Kontinent zu sehen bekam, von den mehr oder weniger originalen oder kopierten Bauten mit griechischen Säulen-Hallen und römischen Fassaden bis zu allerlei „zeitgemässen“ Bauwerken, blieb mir ganz fremd, — konnte mich höchstens mit Staunen erfüllen. Sonstige Bildkunst war mir nur simple Literatur.

Gewiss versuchte ich, durch die bildenden Künstler selbst Anleitungen zu bekommen, auch durch die Kunstwissenschaftler. Wohl konnte man erklären: das ist etwas Hervorragendes, das ist weniger gut, und dies ist ganz schlecht, —

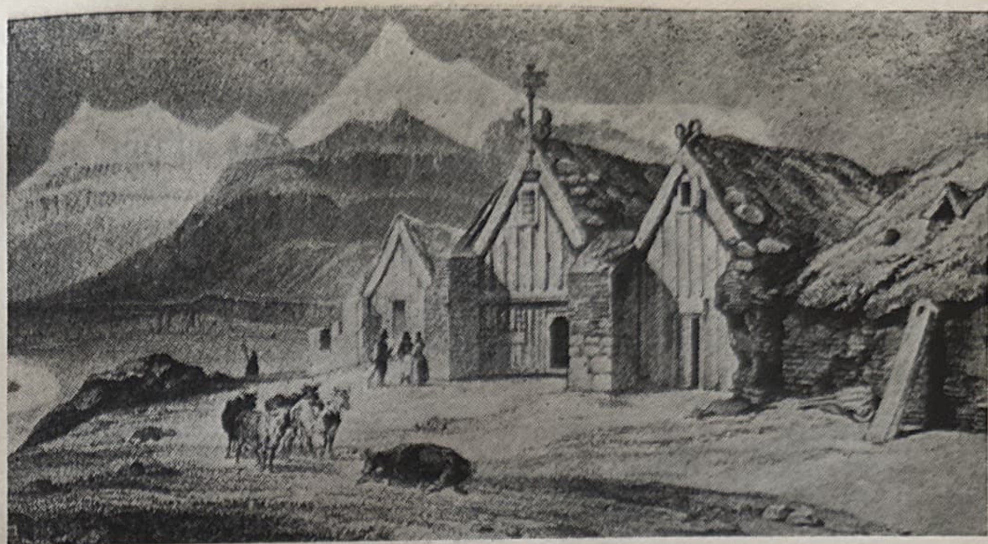
aber viel weiter gingen die Schilderungen auch nicht. Man sagte mir zwar, dass hier die Form, da die Farbe und dort die plastische Bewegung hervorragend ausgedrückt sei und auch zuweilen der Zusammenklang aller dieser drei Faktoren, — aber im Grunde konnte ich so gut wie nichts damit anfangen.

So vergingen viele Jahre. Immer wieder betrachtete ich verschiedene bildende Kunst aller Zeitalter, fand auch viel Freude daran, — aber es gelang mir nicht, tiefer zu dringen. — Eines Tages beklagte ich mich darüber bei einem bedeutenden isländischen Maler.* Ich sagte ihm ungefähr: „In Dichtung und Musik kann man die künstlerischen Wurzeln aufdecken und sie durch Erklärungen weiten Kreisen erschliessen. In der bildenden Kunst müsst Ihr es doch auch machen können." Der Künstler schwieg und antwortete nachdenklich zögernd: „Ja, — die Erklärungen über Farbe und Form und Bewegung sind natürlich alle an sich richtig, aber ausschlaggebend ist doch das Unerklärbare, die *Seele* des Ganzen: was *dahinter* liegt, — und es ist wohl so in jeder Kunstgattung."

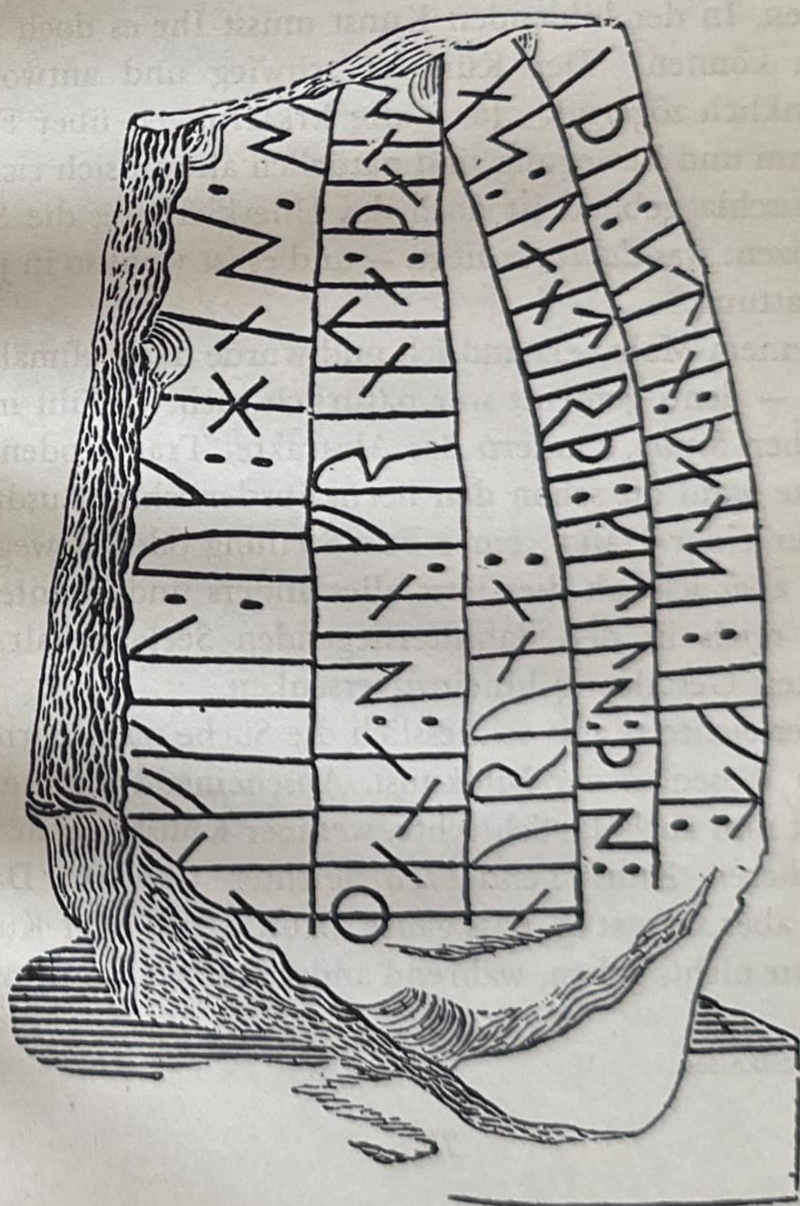
Mit einem Male verstand ich und wurde dann allmählich sehend, — denn gemeint war natürlich nicht Gefühl im literarischen Sinne, sondern das Abstrakte, Transzendentale. Ich hatte wohl oft schon den hochkünstlerischen Ausdruck auch nur einer Hand-, einer Fuss-Stellung oder Bewegung geahnt, aber ich sah dies jetzt alles anders und konnte anfangen, mich in den dahinterliegenden Seelengehalt der bildhaften Gestaltung hineinzuversenken.

Dies erleichterte mir schliesslich die Suche nach normannischem Wesen in der Bildkunst. Anscheinend konnte ich zunächst nun auch das Schlechte, weniger Künstlerische von den höheren Kunst-Tendenzen leichter trennen. Dabei blieb es aber vorerst so, dass ganze „Kunststile" oder Kunst-Arten mir nichts gaben, während andere mich zutiefst pack-

* Jón Stefánsson.



Isländischer Bauernhof im alten Baustil.



Runenstein der Wikingerzeit.

ten. Dies richtete sich aber nicht nach Zeitaltern, Gattungen oder „Richtungen“, sondern nach irgend einem bestimmten mir zunächst unbewussten Charakter.

Immer von Neuem sagte ich mir, dass es doch in der bildenden Kunst etwas Paralleles zur alt-isländischen Dichtung und Volksmusik geben müsse. Wiederholt betrachtete ich die kunstvollen Holz-Schnitzereien, die in Island und im Norden aus alter Zeit überliefert waren und den hauptsächlichsten Anhalt hätten bilden müssen. Es gelang mir aber nicht, mich in dem sehr unterschiedlichen und umfangreichen Material aus mehreren Jahrhunderten zurechtzufinden.

Auch konnte ich nirgends die Ader entdecken, die ganz deutliche Verwandtschaft mit Dichtung und Volksmusik des alten Islands gezeigt hätte. Man wies auf die noch heute erhaltene Bauweise der isländischen Gehöfte mit kleinen Giebel-Häusern in dicht aneinandergefügten Reihen und pries sie als urnordisch. Ich konnte aber in den formalen Keimen der Grasdächer schwerlich etwas sehen, das mit der stolzen und harten Art normannischen Wesens verwandt wäre.

Weiter kam nur die berühmte aus Holz geschnitzte Kirchentür von Valþjófsstaður in Island meinen Gefühl entgegen. Dort hatte man sie in einer Rumpelkammer zufällig gefunden und zuerst nach Dänemark gebracht. Bis sie wieder in Island landete, bekam ich nur eine Kopie zu sehen.

Hier liessen die hartgeschnitzten Drachen-Verschlingungen und geharnischten Verknotungen etwas von einer herb musikalischen Mehrstimmigkeit ahnen, wie sie vielleicht in der Kunstmusik erreicht worden wäre, wenn der isländische Zwiegesang richtunggebend sich entwickelt hätte.

Dies genügte mir aber nicht, überzeugte mich auch nicht ganz. Immer wieder sagte ich mir: „Falls du mit den bisherigen „Entdeckungen“ über ursprünglich nordische Art in Musik und Dichtung recht hast, dann muss dies auch im bildhaftem Ausdruck ganz deutlich erkennbar sein.“ Der

Leser möge sich die in anderen Kunstarten geschilderte normannische Mentalität nochmal vergegenwärtigen.

Augenblicke hatte ich gehabt, wo ich mir sagte, was andere mir auch andeuteten: — „Vielleicht träumst du nur, und alle deine Annahmen entstanden in der eigenen Fantasie." — Im Laufe der Jahre waren aber die Zweifels-Momente immer seltener geworden — je mehr ich von normannischer Überlieferung kennen lernte, je tiefer ich in die Materie eindrang und je mehr ich vergleichen lernte und zwar die verschiedenen Kunst-Äusserungen sowohl normannischer wie nicht normannischer Art.

Die abschliessende Erleuchtung über Normannisches in bildender Kunst sollte mir denn auch eines Tages blitzartig kommen und damit auch die letzte Bestätigung meiner „Entdeckung" bringen: Zufällig fiel mir ein Kunst-Band in die Hände,* der nebeneinander die Darstellung desselben Motivs in verschiedenen Kunst-Epochen zeigte, z. B. die Kreuzabnahme, zuerst romanisch, dann gothisch dargestellt, dann zur Renaissance und schliesslich im barocken Stil. Dabei war manchmal sogar eine sehr ähnliche Körperstellung auf den Bildern der verschiedenen Epochen von demselben Gegenstand zu sehen, und doch mussten die Bilder so gewählt worden sein, dass der Kontrast zwischen den Kunst-Stilen möglichst deutlich in Erscheinung trat.

Wo war nun hier normannisches Wesen am ehesten zu erspüren? Ich betrachtete lange und verglich. Mit einem Male fiel es mir wie Schuppen von den Augen: Nur in der mittelalterlichen *Gothik* trat die normannische Empfindungsart hier zutage, zwar nicht überall und manchmal bloss schwach andeutend, aber in den verschiedensten Äusserungen, so etwa in der harten Linienführung oder Körperhaltung: manchmal verbissen, manchmal vornehm und scheu zurückhaltend, zuweilen auch „herrisch" und unnahbar, oft vom tiefsten im innersten Grunde der Seele versteckten

* Müseler: „Deutsche Kunst im Wandel der Zeiten," Safari-Verlag, Berlin.

und erstarrten Schmerz, — und all dies äusserte sich unter dem Deckmantel der südländischen Kirche! — Die schwermütigen, oft weltschmerzlich verzerrten oder gebeugten Gestalten der „Romantik" waren gewichen vor den vornehmeren Figuren der Gothik, die entweder still in sich gekehrt oder frei und stolz in jenseitiges Innere oder unsichtbare Ferne schauen konnten.

Da hatten wir es wieder: Das Kirchliche war hier oft nur Form, nicht Inhalt, — so wie auch die blutigen Kämpfe Form der Sagas sind, nicht ihr eigentlicher Charakter.

Ich forschte weiter nach: Das Zeitalter konnte stimmen, auch die Herkunft der meisten Bilder aus dem Nordwesten Europas, von den britischen Inseln und Nord-Frankreich, aus der Normandie, wo noch vor dem Jahre 1000 das Volk meiner Vorfahren, unsere Muttersprache im Munde führend, eingedrungen war.

Hier also hatten sie in den Jahrhunderten nach der Ansiedlung ihre eigene Bildkunst zu entfalten versucht, während in Island die verwandte Literatur entstand, und ihre Art konnte sich in diesen westlichen Bildern, trotz des Druckes der Umgebung immerhin mehr oder weniger behaupten. Oft schafft ja die fremde Umgebung gerade Spannung und Steigerung der eigenen Art.

Zwar hatten auch sie vieles angenommen und mussten schliesslich dem südlichen Einfluss vollkommen unterliegen. Westlicher Eindruck hatte sich aber oft auch bei ihnen nicht so ungünstig ausgewirkt. Alles war leichter, sprudelnder, wenn auch manchmal zierlicher und weniger kraftvoll geworden als in der ursprünglicheren normannischen Dichtung und Musik.

Führten aber da nicht auch Beziehungen von den festen Drachen-Verschlingungen der Kirchentür von Valþjófsstaður bis zu der aufgelockerten Form der gothischen Rosetten und Kirchenfenster? — Künstlerisch gesehen, schien mir das aber nicht von entscheidender Wichtigkeit.

Ich versuchte, mich weiter zu orientieren, – durch Künstler und Fachgelehrte, Bücher, Bilder und Gespräche. Trotz gelegentlicher Zustimmung fand ich auch viel Unverständnis. Ausführliche Bücher und Bild-Sammlungen der Gothik des Mittelalters gaben nicht die Aufschlüsse, die ich erwartet hatte, und oft schien die Mehrheit des Bildmaterials nur eine Verschüttung normannischen Wesens zu zeigen. Da musste ich mich mit Teilen begnügen, – kleineren Einzelheiten, mehr oder weniger versteckten Ansätzen oder Anklängen.

Immerhin darf ich sagen, dass ich durch Anregungen der Gothik erst lernte, mich in der Bildkunst ein wenig zu Hause zu fühlen. Eine gewisse Seite der Gothik wurde für mich der Zugang zur bildenden Kunst schlechthin.

Runenstein



Holzgeschnitzte isländische Kopfschrift.

XV

Normannische Bildkunst

Ich versuchte, den bildhaften Ausdruck der Nordmänner zurückzuverfolgen. Wirkliche Hilfe der Fachwelt bekam ich dazu nicht. Weiter musste ich Rätsel raten. Ich darf mich aber nicht als Laie der Bildkunst scheuen, die Betrachtungen auszusprechen:

Im alten Norden haben wir zuerst die Runen, vielleicht als Keime zur bildnerischen Kunst. Wenn ich mir die Runen-Reihen ansehe, so kann ich mit ein wenig Fantasie dreieckige Giebelformen alt-nordischer Bauernhöfe und Häuptlingshallen erkennen. Dreiecke sollen ja auch ein Hauptmerkmal der isländischen Landschaft bilden.

Die Runen hatte man in Stein gehauen, und in Stein gemeisselt sind auch einige überlieferte Bilder des alten Nordens. Die grösste Rolle spielte wohl später die Holz-Schnitzerei, – man meinte, weil es für den Norden das nächstliegende Material gewesen wäre. Dies muss nicht zutreffen, denn im höheren Norden hatte man mehr Steine als Holz, und in Island zeigte sich sogar sehr bald grosser Mangel an Holz.

Einleuchtender ist, dass die harte, teilweise sehr eckige Linien-Führung der Holz-Schnitzerei dem verlangten seelischen Ausdruck entsprach, dem nordischen Charakter am nächsten lag. Nachteil war nur, dass Holz vergänglicher ist als Stein und dass wir daher wohl so wenig von frühester Bildkunst des Nordens kennen.

Nach den bekanntlich zu allerlei Zwecken in Holz geschnitzten Runen haben wir die heute noch in verschie-

denen Stilausdrücken gebräuchliche isländische „Kopfschrift“ (höfðaletur), die ebenfalls in Holz geschnitten wird. Sie kann uns zuweilen wie am Himmel hängende und mit Pfeilen schiessende Nordlichter anmuten. Aber auch hier erblicken wir Dreiecke.

Dann kommen wir zu der als nordisch anerkannten Tier-Ornamentik, über die bis in jüngste Zeit viel Forschungen angestellt worden sind. Das überlieferte Material ist sehr klein, und man muss sich fragen, ob es überhaupt möglich ist, danach endgültige Betrachtungen anzustellen. Offenbar handelt es sich nur um ganz kleine zufällige Brocken und Reste vielleicht einmal sehr umfangreicher und verschiedenartiger Produkte des Kunst-Handwerks.

Für unsere Betrachtungsweise braucht das nicht so wesentlich zu sein. Nicht technische Stile zergliedern oder aufdecken wollen wir, sondern seelischen inneren Gehalt normannischer Art, und dieser kann sich eben durch sehr verschiedene „Stile“ und Mittel ausdrücken. Die Fachwelt mag stilistische Beziehungen an den Tier-Ornamenten verschiedener Länder und Zeiten suchen. Wir brauchen uns darum nicht weiter zu kümmern.

Halten wir uns dagegen an die gigantische Vorstellungswelt der Wikinger. Erwähnt hatten wir, dass für sie Erde und Himmel voller Dämonen steckte. Persönlichkeit war bei ihnen Anfang und Ende aller Vorstellung: Alle Naturvorgänge fast waren Taten oder Begleiterscheinungen von persönlichen Wesen, Göttern, Riesen, Tieren und Ungeheuern.

Hierin können wir auch den Ursprung der nordischen Tier-Ornamentik sehen, — nicht etwa in der Beeinflussung durch orientalische Tierbilder, wie mancher Fachmann glauben möchte, wie wir denn auch nicht die Krokodile des Südens als Vorläufer nordischer Drachen-Vorstellungen betrachten müssen.

Den normannischen Kern dieser Ornamentik konnte ich denn auch nicht in den weichen Verschlingungen oder der



Runenstein von Jellinge, Dänemark. Nationalmuseum, Kopenhagen.



Kirchentür von Valþjófsstaður, Island.
(Nationalmuseum, Reykjavík.)

„wogenden“ Bewegung der Bilder erblicken, sondern in den härtesten und verbissensten Verknotungen, kühnsten Schwüngen, kampflustigsten Gebärden. Gewisse verdeckte formale Symmetrie kann man wohl zuweilen feststellen, aber sie ist nie gefälliger Selbstzweck im südlichen Sinne, sondern geballter Ausdruck geschlossenster Mehrstimmigkeit (Kontrapunktik) — logische verwandtschaftliche Beziehung, — Verhärtung und Steigerung des Ausdrucks, höchste Konzentration des inneren Gehaltes.

Wieder denke ich namentlich an den unteren Kreis der Kirchentür von Valþjófsstaður, — nach meiner späteren Erkenntnis zweifellos einer der stärksten Ausdrücke normannischen Wesens in bildender Kunst. Scharf abzeichnende schräge Beleuchtung mag zur vollen Erkenntnis erforderlich sein. Es scheint verfehlt, wegen der runden Bogenform oder wegen Einzelheiten des oberen Kreises absolut „romanischen“ Einfluss zu erblicken.

Nach meinem Gefühl schillert die Tier-Ornamentik der Wikinger mit allen verschlungenen Formen in die Gothik über, wenn auch die Tierbilder selbst hier verschwunden sind. Feingliedriger und lockerer ist da alles geworden. Anscheinend haben die Wikinger-Nachkommen eine künstlerische Entwicklung durch gewisse Assimilierung an die „westische“ Umgebung oder durch Verschmelzung mit dieser erreicht. Dabei ging natürlich etwas von ursprünglicher Eigenart verloren. Zweifellos wären noch viele andere organische Wege der künstlerischen Entfaltung möglich gewesen.

Fast nur kümmerliche Reste sind von der bildenden Kunst der Wikinger erhalten. Meist handelt es sich da um halb vermodertes Holz, aber gerade diese Werke sind am überzeugensten. Persönlich gesprochen, überzeugen die Werke aus anderem Material mich weniger, — z. B. Metall mit Stein-Einlagen, die mir nicht immer wikingisch erscheinen.

Geschnitzte Drachen-Köpfe der Wikinger-Schiffe sollten Schreck einjagen und Kampf ansagen. Man brachte sie am Steven an, – nur wenn es zum Kampf ging. Sonst wurden sie entfernt. In der alt-isländischen Dichtung wird ihr Eindruck geschildert. Wir sehen hier Überlegenheit und Härte der wikingischen Seele: Das objektive Verzichten- und Warten-Können auf den Kampf, – aber die furchtbare Entschlossenheit, wenn es so weit ist.

Bekannt ist das sogenannte Oseberg-Wikingerschiff in Norwegen und allerlei dazu gehörige Gegenstände mit verschiedenartigsten Verschlingungen der Tier-Ornamentik, dann auch die später geschnitzten Türeinfassungen einzelner norwegischer Kirchen. Weichere Linien und Ausdrücke werden dabei auf irischen Einfluss zurückgeführt. Dies, wie auch das ganze Problem von Verbindungen und Wechselbeziehungen zwischen irischer und nordgermanischer Art, wird gewiss einmal deutlicher geklärt werden. Gegenseitige Befruchtung, vielleicht Stärkung, beider Arten scheint fraglos.

Versuchen müssen wir, überall das Ursprünglichste und Eigenste herauszufinden. Bestätigung von Zusammenhängen mit alt-isländischer Dichtung und Volksmusik und über den Abbruch nordischer Kultur-Entfaltung etwa um 1300 fand ich später in Betrachtungen der Fachwelt. So dokumentiert Wilhelm von Jenny eine „Merkwürdige Eindringlichkeit, um nicht zu sagen zwingende Gewalt“ mancher der frühesten Bilder des Nordens und sagt: „Ferner ist die Haltung der Gestalten stets von einer ganz ungelösten Strenge. Nirgends hat das germanische Kunstwollen der frühgeschichtlichen Zeit einen so reinen und unmittelbaren Ausdruck gefunden wie eben in den Schöpfungen der nordgermanischen Stämme.“ Derselbe Verfasser lässt uns erfahren, dass bunter Steinschmuck und farbiger Stil im Norden einmal geradezu abgelehnt wurden, spricht von einer „verhärtenden und zergliedernden Stilisierung der Tiergestalten“, benützt nochmal die Bezeichnung „eigentümlich verhär-



Drachenkopf eines Wikingerschiffes, Norwegen.

tender und zugleich auflösender Charakter", weist aber auch auf die „Übertragung der Tiermotive in die Filigrantechnik" hin; — wir scheinen gerade ähnliche Übertragungen normannischer Art in der Gothik zu finden.

Wilhelm von Jenny sieht auch in der Kunst der Wikingerzeit „den letzten und höchsten Gipfel" der Tierornamentik. Er verfolgt die Entwicklung weiter und sagt: *„Es ist fraglos, dass der Norden hier im Begriff war, einen ganz eigenen Stil bildhafter Darstellung zu entwickeln. Aber die Ansätze brechen um 1200 jäh ab."**

Diese Betrachtungen scheinen mir deutlich genug. Die Parallelen mit der gleichen Geistigkeit in Dichtung und Musik des alten Nordens und mit ihren historischen Entfaltungs-Vorgängen werden offenbar. Bestätigt wird auch die übliche naturgesetzliche Anordnung in der Entfaltung der Künste: Zuerst entwickelt sich die Dichtung und erreicht grösste künstlerische Reife; danach entfaltet sich die Bildkunst zu bemerkenswerter Höhe und geht abgeschwächt in die Gothik über und in dieser unter, während es in der Musik nur bei den primären Keimen blieb.

In der Bildkunst ging es wohl im Norden so vor sich, dass der „romanische" Stil die wikingische Kunst verdrängte, während im südlicheren Nordwesten die Romanik von der heranbrechenden Gothik verdrängt wird und die eigentliche Gothik im Norden nie wirklich festen Fuss fasst. Weder der bildhafte Wikinger-Stil noch die Wikinger-Elemente der Gothik erreichen die eigengesetzlich-künstlerische Reife der alt-isländischen Dichtung, — obwohl diese bildnerischen Kräfte zweifellos künstlerisch weiterkamen als die unentwickelten urtümlichen Keime der alten Volksmusik, die jedoch gerade stärkere und eigenartigere Schöpferkräfte wahrten als jegliche sonstige Überlieferung des Nordens.

* Wilhelm von Jenny: Germanische Frühkunst, Angelsachsen-Verlag, Bremen. Wilhelm von Jenny: Die Kunst der Germanen, Deutscher Kunstverlag, Berlin.

Wo die mittelalterliche Gothik nach über-nationalen Begriffen die objektiv höchste künstlerische Vollendung erreichte, da erscheint sie uns (wie auch später in weit höherem Masse die abendländische Musik) der ursprünglich normannischen Art am entferntesten.

Sehr tief müssen wir hineinsehen und wählerisch trennen, wenn wir den normannischen Geist in der Gothik auch hinter den Formen erspüren wollen, aber umso gefestigter ist dann unsere Erkenntnis.

In den Bauten selbst konnte ich nicht die stärksten Eindrücke empfangen, obwohl man auch hier die Formung auf normannische Einflüsse zurückführen wollte und von Entfaltung der nordischen Giebelbauten, sogar von gothischen Spitzbögen als Nachklängen der Wikingerschiff-Steven sprach (Pinder).

Die hell-dunkle (schwarz-weisse) wechselvolle Lichtwirkung der gothischen Räume könnte man zwar als nordisch bezeichnen, so wie etwa der isländische Zwiegesang einen Wechsel vom dunklen und hellen Register zeigt. Den stärksten Eindruck der nordischen Holz-Schnitzereien wird man auch in einer schrägen Beleuchtung empfangen, wenn etwa das stundenlang schrägstehende Licht der abendlichen Polar-Sonne die Formen scharf und lebendig heraustreten lässt. Sogar eine der häufigsten Nationaltrachten Islands ist auf hell-dunkle Wirkung eingestellt: schwarzes Kleid mit Silberstickerei und Silberbeschlägen.

An den gothischen Bauten mutet uns die „Frisur“ kaum mehr normannisch an, wie denn auch z. B. die spanische und italienische Gothik sich mehr oder weniger vom normannischen Ursprung entfernt und im äusserlich Prunkhaften verliert. Den nordischen Geist der Gothik finden wir eher hier im Einzelnen. Eigenartig die Tierköpfe an den Aussenwänden mancher gothischen Kirchen, – und an die Drachenköpfe der Wikingerschiffe erinnernd.

Dabei erscheint uns heutigen Menschen, (die nun einmal den Zusammenprall normannischer Art mit kirchlich-orien-



Aus der Kathedrale in Wells, England.
(Steven der Wikingerschiffe als gothische Kirchenbögen.)

talischem Mythos erkannt haben), manches fast humoristisch, so etwa König Salomon in gothischer Glasmalerei als nordischer König in stolzester Haltung, hellblond und blauäugig mit goldener Krone am Kopfe. Nicht ohne Rührung sehen wir auch Jungfrau Maria in ähnlicher Darstellung.

Lachen muss uns das Herz im Leibe beim Anblick der hehrsten Plastiken, stolzen Gestalten von fast abweisender Strenge, bei denen das harte nordische Lächeln* um den Mund spielt, wobei die Haltung zu sagen scheint: „Mir darf niemand zu nahe treten, sei es als Freund oder Feind. Wenn es sein muss, behalte ich vielleicht ein Schwert bereit und schlage zu." — Die Bilder stehen denn selbst in Gruppen oder im Gedränge vieler Plastiken oft in starrer Einsamkeit wie ganz für sich.

Mancher Bildkomplex erscheint formal zur Majestät aufgebaut. Wir denken hierbei an die erhabenen und strenggestalteten Edda-Gedichte und erinnern uns an den isländischen Ausdruck „tígulegr". Wir sehen auch einzelne Bilder, bei welchen wir vermuten können, wie wenig ein Normanne sich in dieser Welt überschwenglicher Religiosität südlicher Art heimisch gefühlt haben mag. Förmlich glaubt man einzelne Personen nach nordischer Art erröten zu sehen — um sich in vornehmer Scheu zurückzuziehen. Hierbei fällt es auf, dass die Gestalten fast immer verhüllt sind.

Betrachten wir ferner die vielen Bilder des Schmerzes, wo man so oft merkt, wie die Empfindung nicht nach aussen dringt, wie etwa beim gefühlvollen südöstlichen Menschen, sondern als ein in tiefstes Meer versenktes Blei auf dem Grunde der Seele in ergreifender Starrheit verharrt. Namentlich sehen wir dies auf den verschiedenen Kreuzigungsbildern.

Manchmal hört man es beim Anblick der Schmerz-Bilder aufklingen — wie etwa einen traurigen isländischen Zwiegesang — und kann dabei an Gudruns Totenklage der Edda

* Vergl. Kapitel „Übersetzungen" Seite 35.

denken: „Sie schluchzte nicht, schlug nicht die Hände; sie weinte nicht wie Weiber sonst."*

Hier wird die „Tyrannei des Schmerzes, überboten durch eine Tyrannei des Stolzes" (Nietzsche). Man könnte vergleichsweise auch sagen: Die normannischen Bilder der Gothik schweigen, weil das Gefühl nach Innen gewendet ist, während die antiken Bilder des Südens reden, weil die Empfindung nach aussen dringt. Dabei wollen wir Nord und Süd nicht wörtlich nehmen. In den Bildern von El Greco scheint z. B. normannischer Geist zu wohnen.

In vielen Gestalten und Formungen der Gothik ist kaum etwas von normannischem Geist zu merken. Die Kirche und die fremde Umgebung hat auch manchmal innerlich das ganze Kunstwerk durchtränkt, so dass nicht einmal Spur von naiver Strenge oder Aufrichtigkeit übrig bleibt. Jede Demut und Scheu nordischer Art ist da verschwunden.

Wir können verfolgen, wie normannischer Faden der Gothik sich langsam verliert, je mehr sie räumlich sich vom nordwestlichen Pol entfernt und je mehr die Zeit fortschreitet. Wir können dabei beobachten, wie innere Empfindungsart des Nordens zuweilen von äusserlichen Stilwandlungen wenig beeinflusst erscheint, — bei Werken aus dem unmittelbaren Nordwesten und aus südlicheren Gegenden, sowohl in Darstellungen von harter und „ungelenker Steifheit" wie in späteren „glatteren" Formungen.

Bis in das 15. Jahrhundert hinein klingt normannisches Wesen noch in den „spät-gothischen" Werken nach, um dann ganz zu verebben. Wir finden diese Art noch in der altfranzösischen Malerei und vereinzelt als verklingenden Unterton in den Werken alt-niederländischer Maler: Vielleicht mit Dieric Bouts endet hier vorläufig der abgeschwächte normannische Einfluss der bildenden Kunst.**

* Übersetzung von Felix Genzmer, Diederichs Verlag, Jena.

** Wolfgang Schöne z. B. schreibt: „Die frühen Werke des Dieric Bouts (um 1415–1465) sind den besprochenen Bildern von Petrus, Christus und Ouwater in vielem so ähnlich, dass ein enger Zusammenhang zwischen den

Hiernach wird die Schönheits- und Form-Spielerei der italienischen Renaissance beherrschend in ganz Europa. Es folgt die Barockzeit mit all ihren Überschwenglichkeiten, Sentimentalitäten und Wollüsten. Sie hat sich bis heute noch ausgewirkt, hat, wie die musikalische Romantik, verwandte Nachläufer gefunden. Die künstlerischen Umwälzungen des zwanzigsten Jahrhunderts haben aber so wenig in der Bildkunst wie in der Musik ihre endgültigen Folgen und Früchte gezeigt. Wahrscheinlich gibt es auch heute bereits neue Ansätze nordisch-gothischer Bildkunst, die einmal von berufenen Kennern nachgewiesen werden dürften.

dreien anzunehmen ist. Bei Bouts aber ist alles von vornherein von ungleich *stärkerer Kraft und strenger Grösse. Das Ungelenke, das auch ihm eigen und ihn sein ganzes Leben begleitet, bleibt nicht stumpf und ungelöst, sondern wird Ausdruck eines tiefen Ernstes, einer unbedingten Wahrhaftigkeit.*" (Die grossen Meister der niederländischen Malerei, Pantheon, Leipzig.)

XVI

Einwände

Fehlen wird es nicht an Einwänden gegen die hier vertretenen Ansichten. Sie müssen uns auch willkommen sein, denn somit wird ein Verlassen der bisherigen Gleichgültigkeit bekundet. Mit Anregungen musste ich mich hier begnügen und sie werden nur noch bessere Früchte tragen, wenn sie mit Gegen-Anregungen erwidert werden.

Zuerst mag der Leser die Aufstellung über Nord und Süd (Seite 28–29) bemängeln und in den Kontrasten der Tabelle eher die Unterschiede zwischen allgemeinen kulturellen Anfängen und vollendeter Kultur erkennen wollen, der Landmann sei schweigsam, der Städter redselig usw. Dieser Einwand wäre bereits eine Zustimmung zur Feststellung, dass die Kultur des Nordens sich nicht entfaltete. Andererseits brauchen wir nur einen lebhaft gestikulierenden Bauern des Südens mit dem still verschlossenen Landmann des Nordens zu vergleichen, – und die Unterschiede treten offen zutage. Die Gefahren der Verallgemeinerung erwähnten wir schon. So finden wir z. B. eine ähnliche Vollendung normannischer Art im Bachspiel des Deutsch-Westfalen Adolf Busch und des Italieners Enrico Mainardi, ohne durchaus eine Erklärung dafür suchen zu müssen.

Gewiss gibt es dann auch Menschen, die Islands Volksmusik als „primitiv" ablehnen möchten, und ihr die künstlerische Entfaltungsmöglichkeit abzusprechen versuchen. Dieses sind meist Gewohnheitsmenschen, oft musikalische Epigonen, die sich erst wohlfühlen in endlosen Wiederholungen, wie etwa in manchen wirklich primitiven Dreiklang-

Folgen südlicher Art, die arteigenen Nordländern allzu weichlich, trivial oder seicht erscheinen sollten.

Ein anderer mag erwidern, dass Quinten auch in sonstigen Volksmusiken vorkommen, sogar bei Negern. Wer aber die wie zufällig sorglos und schnell hingedudelten Tonfolgen der Neger-Quinten gehört hat, wird leicht merken, dass da eine andere seelische Haltung herrscht als in den nachdrücklich zielsicheren und majestätischen Quinten-Liedern des Nordens. Entscheidend sind, wie gesagt, nicht die primär künstlerischen Mittel, sondern der Gehalt und Ausdruck, der aus ihnen spricht. Die abendländischen Komponisten verwenden z. B. Dreiklänge und sind jedoch mehr oder weniger voneinander verschieden, sowohl im Stil wie im inneren Gehalt.

Schliesslich will man vielleicht in der normannischen Bildkunst einen figürlichen Einfluss des Orients feststellen. Auch das kann uns nicht beirren. Hier kommt es ebenfalls auf die Verwendung, Einfassung und Umgebung, Formgebung oder Sinngebung des Motivs an, auf das, „was dahinter steckt“: In den Dreiecken der alt-nordischen Häusergiebel steckt ein anderer Ausdruck als in südlicheren Giebelbauten oder gar in den Dreiecken des „David-Sternes“. Auch das Hakenkreuz erscheint auf orientalischen Teppichen und bei verschiedenen Völkern Asiens und wurde trotzdem als nordisches Wahrzeichen betrachtet. Je nach Art der Anwendung bekommt es einen anderen Ausdruck. Im Norden nennt man es „Thors Hammer“, nach dem Gotte Thor. — Erwähnt hatten wir, dass man nicht gleich Verwandtschaften annehmen muss, wenn ähnliche Motive in verschiedenen Gegenden vorkommen, — auch dass die nordische Tier-Ornamentik aus einer anderen Vorstellungswelt stammt, als die Tierbilder des Orients.

Anscheinend wären dies die hauptsächlichsten Einwände der Gegner des Nordens. Dann dürften aber die Nordländer selbst auch Erwiderungen vorbringen. Sie werden eine stärkere Beteiligung ihrer Völker an den Leistungen norman-

nischer Kultur anerkannt wissen wollen. So dürften die Dänen die Luren als dänisch ansehen und mit gewissem Recht, da sie hauptsächlich in ihrem Lande gefunden wurden. Die Norweger werden ihren Anteil an der kulturellen Produktion Islands geltend machen. Auch dies ist nicht ganz unberechtigt, da Island zum grossen Teil von norwegischen Wikingern besiedelt wurde,* obwohl die Literatur erst ein paar Jahrhunderte später nur in Island aufblühte. Andere nordisch gerichtete Völker, so etwa in Schweden, auf den Inseln des Westmeeres oder in der Normandie bis zur heutigen nordischen Bevölkerung Nord-Amerikas und verwandter Länder, werden ihren Teil an normannischer Überlieferung als zu ihnen gehörig betrachten. Schliesslich hat man in Deutschland vieles nur als „germanisch" bezeichnet.

So richtig dies an sich alles sein kann, so wenig lässt sich leugnen, dass gerade in Island die Eigenart in den ersten Jahrhunderten nach der Besiedlung besonders stark verdichtet wurde und bis heute ohne grössere Abschwächung erhalten blieb. Im übrigen Norden ging vieles verloren, das kaum wieder entdeckt werden kann. Nur in Island besteht noch heute die ursprüngliche Sprache und Literatur als lebendig nationaler Besitz, während alle anderen germanischen – man darf wohl sagen arischen – Völker ihre Sprache verloren haben und damit zugleich den fundamentalsten Bestand ihrer ursprünglichen Kultur.

Auch die Gleichgesinnten werden mit Einwänden erwidern. Sie mögen vielleicht sagen: „Das war alles gewiss eindrucksvoll und überzeugend, aber wenn ich selber nach dem Norden komme und die Menschen dort kennen lerne, dann sind sie ganz anders, und ich merke nichts von Normannen-Geist."

Dies mag auch vielfach richtig sein, denn erstens sind wir Nordländer alle mehr oder weniger artgeschwächt, unserem Ursprung entglitten. Dann ist aber zu bedenken, dass

* Neuere Forschungen legen grosses Gewicht auf damalige Einwanderung aus anderen nordischen Ländern nach Island.

es immer so war (selbst auch zur Saga-Zeit), dass nur die Spitzen der Gattung die stärkste Art verkörperten.

Im eigentlichen Sinne schöpferisch ist die Masse nicht. Höchstens kann sie Kulturträgerin werden, wenn ihre ersten und wenigen Persönlichkeiten ein Vorbild geschaffen haben, das vom Volke verehrt und angestrebt aber nicht erreicht werden kann. J. S. Bach ist z. B. eine kongeniale Verkörperung seines Volkstums, aber deshalb ist nicht das deutsche Volk wie Bach. Ebenso kann man sagen, dass etwa Andersen in seinen Märchen typischer Däne ist, dass aber nicht das dänische Volk so ist wie er. Hierbei dürfen wir uns nicht von heutigen grossen Unterschieden der Charaktere nordischer Völker beirren lassen. Wir können, wie gesagt, die ursprüngliche gemeinsame Wurzel erspüren und sie anhand der stärksten Schaffenskräfte der Vergangenheit und Gegenwart auswerten.

Schliesslich muss ich auf einen Einwand erwidern, der mir zweifellos von vielen heutigen Kulturträgern entgegengehalten wird, dass ich nämlich durch meine Darstellung dazu neige, Nicht-Nordisches herabzusetzen. Man soll mir verzeihen, wenn es so aussieht, denn es lag nicht in meiner Absicht.

Verstehen muss man, wie sehr einem Schaffenden jedes Theorisieren zuwider ist, und man wird begreifen, wie innerlich widerstrebend ich mir diese Darlegungen von der Seele ringen musste. Kein anderer wollte diese Anschauungen aussprechen. So war es mir als Isländer wohl bestimmt, es nach langem Zögern zu tun und so deutlich zu sein, wie möglich. Ich versuchte, alles so zu erklären, wie es mir der ursprüngliche Instinkt, eine zwanzigjährig künstlerische Überprüfung, in gewissenhafter Aufrichtigkeit gebot. Wohl bin ich mir dessen bewusst, dass all dies unvollkommenes Stückwerk bleiben muss, aber ich habe keine Möglichkeit, es vollkommener zu tun: Schon die Sprache muss in engen Grenzen bleiben im Verhältnis zur Unermesslichkeit höchster künstlerischer Art-Entfaltung wie z. B. in der Musik.

Eines möchte ich nur noch meinen Kritikern sagen: Im Zweifel bin ich nicht, dass endgültiger und objektiver Wert einer Kunst und Kultur nicht von Stil, Richtung, Volkstum oder Rasse abhängig ist. Zur Wertbestimmung genügen nicht Worte wie Nord und Süd oder etwa klassisch und romantisch. Ausschlaggebend bleibt die *Persönlichkeit*, die aus einem Werke spricht und die ja auch höchstes Ziel jeder Artentfaltung ist. Wenn es mir vielleicht nicht gelingen konnte, überall die vollständige Objektivität zu wahren, so mag es daran liegen, dass ich in erster Linie den Weg des Nordens suche. Gewiss brauchen wir nicht alles abzulehnen, was wir nicht für unsere Entfaltung verwenden. Vieles trägt zur Schärfung unserer Erkenntnis bei. Wir gehen daran betrachtend vorbei, und wenn es aufhört, uns anzugehen, – dann schlagen wir umso entschlossener den eigengesetzlichen Weg ein.

XVII

Zukünftige Aufgaben

Viele werden schliesslich nach den zukünftigen Aufgaben zur Entfaltung normannischen Wesens fragen. Mancher Nordländer dürfte sagen: „Wir wollen doch keine Kopisten der alten Art werden." Gerade dieser Einwand ist willkommen, und bietet uns beste Gewähr für die Vermeidung des Epigonenhaften, — wie auch, dass die alte Art doch vorher nie zur vollen Entfaltung kam. Der Norden wurde vielleicht *nie* bewusst erlebt, nicht von Nietzsche, nicht von missverständlichen Deutern wie etwa Thomas Mann (in „Tonio Kröger"), — nicht einmal von den Nordländern selbst.

Die Entwicklung künstlerischen Schaffens lässt sich gewiss ebensowenig befehlen, wie etwa die der Liebe. Schöpferisches Künstlertum ist eine unerklärbare Gabe, der wir mit Demut begegnen müssen. Niemand kann auch vorher sagen, wohin die eigengesetzlichen Wege des Schaffens im Norden führen werden. Als Einziges wissen wir genau, dass unentwickelte Ansätze vorhanden sind.

Es handelt sich hier um besondere künstlerische Schaffenskräfte, deren Ursprung letzten Endes durch keine Theorie erklärt werden kann und im Grunde immer unerklärbar bleiben dürfte, — deren Existenz und Entfaltungsmöglichkeiten aber darum nicht minder unzweifelhaft sind und in Zukunft nicht einmal an Herkunft oder Umgebung gebunden bleiben müssen.

Zuerst mögen die Nordländer den Mut aufweisen, ihre eigenste Art zu entwickeln, statt sich etwa damit zu begnü-

gen, die Mentalität anderer schlecht zu imitieren. Sonst kann es – so paradoxal es klingen mag – höchstens eine nordische Renaissance ohne den Norden geben.

Wer könnte aber an den Betrachtungen eines Oswald Spengler vorbeigehen? Wen könnten seine Prophezeiungen nicht mit Entsetzen erfüllen? Und doch gelingt es, auch bei ihm eine Bestätigung meiner Anschauungen zu finden, so unbewusst er sie auch ausgesprochen haben mag. Nur in der offenbar mit Leidenschaft hingeworfenen Niederschrift der ersten Ausgabe seines Hauptwerkes finden wir solche Andeutungen.*

Über die Edda sagt er: „Gewaltiger ist die Durchbrechung alles Körperlich-Einschränkenden in keiner Poesie ausgedrückt worden." Hier scheinen bereits ungeheure Entfaltungsmöglichkeiten angedeutet, – ein Anfang und Durchbruch, kein Ende! Ein Triumph des Individualismus! Dabei hat wohl Spengler die Edda nicht im Original gekannt, und somit kaum einen Begriff der ursprünglichen Sprachgewalt besessen. An einer anderen Stelle entschlüpft ihm der Satz: *„Die Edda beweist, was auch noch möglich gewesen wäre."* Man mag ermessen, wie gross dieses Wort ist, wenn man nicht vergisst, dass es von einem Manne gesprochen wird, der den Untergang des Abendlandes prophezeien will.** Natürlich meint er hier nicht nur die verpassten Möglichkeiten der Kunstentfaltung, sondern der abendländischen Kultur schlechthin. Über die isländischen Sagas sagt Sigurður Nordal,*** dass sie „noch so gut wie unbenützt sind, als Anregung für das geistige Leben späterer Jahrhunderte ausserhalb Islands, und auch von den Isländern selber kaum genügend beachtet worden sind."

* Spengler: Untergang des Abendlandes I. Aufl. Bruckmann, München.

** An anderen Stellen desselben Werkes prophezeit Spengler eine Periode des „Archaismus" und einen Rückblick der abendländischen Kultur zu ihren Anfängen.

*** Íslenzk menning. I. S. 161.

Mancher Schriftsteller mag nochmal erwidern: „Aber wir können doch nicht heute anfangen, Saga-Stil zu schreiben.“ Gewiss nicht. Nietzsche hat auch nicht die Sagas kopiert, aber doch unbewusst stilistisch verwandtes und neues geschaffen. Ähnliche Ansätze fanden wir ebenfalls bei anderen Schaffenden, die keine Kopisten waren. Wir müssen nur zuerst unsere ursprüngliche Gesetzmässigkeit erkennen, und dies soll uns dann die Wege weisen, um Neues zu schaffen. Zweiffellos wird es da sehr viele individuelle Möglichkeiten geben: Jeder mag nach seiner Persönlichkeit eine andere künstlerische Fortentwicklung auf Grund der wiedergefundenen Eigengesetze anstreben, und selbstverständlich kann sich dies auf sowohl den Stil wie den Inhalt erstrecken.

Viel anders wird es nicht in der Bildkunst sein. Ein isländischer Maler, der meinen Anschauungen zustimmen musste, sagte mir einmal sehr nachdenklich: „Es ist natürlich mit der Bildkunst nicht anders als mit der Musik. Da sind auch unentwickelt künstlerische Keime aus alter Zeit vorhanden. Die bildende Kunst der Wikinger ist eine Parallele zur isländischen Volksmusik, und genau so wie aus der Volksmusik keine Kunstmusik entstand, so hat das alte Kunsthandwerk im Grunde nicht zur arteigenen Bildkunst im höheren Sinne geführt.“ Hieraus ergeben sich also die Aufgaben der zukünftigen normannischen Plastik, Malerei und Architektur. Mehr können wir darüber nicht sagen, denn auch da wird man zweifellos vielerlei eigengesetzliche Wege finden können.

In der Musik aber ist vielleicht die normannische Kunstentfaltung am weitesten zurück. Die Komponisten des Abendlandes konnten während der letzten Jahrhunderte in naturgemässer Reihe zusammenhängender Kulturepochen einander ablösen und fast immer auf den künstlerischen Taten ihrer jeweiligen Vorgänger weiter aufbauen. Wir hingegen müssen die übriggebliebenen Brocken verfallener, fast vergessener normannischer Musikpflege zusammen-

suchen, so gut es geht, unsere Gesetzmässigkeit daraus erkennen und den eigenen Weg zunächst einsam antreten.

Die musikalischen Ansätze wird dann jeder für sich, seiner Art gemäss, zur organischen allmählichen Reife entfalten. Vielleicht gehören, wie gesagt, Generationen dazu. In einer uns ursprünglich fremden aber heute vertraut gewordenen Welt müssen wir erst zu den ursprünglichen aber verdeckten Quellen der eignen Art tastend zurückfinden. Dabei merken wir bald, dass die Erkenntnis unserer Art nunmehr viel weiter reicht als unsere eigengesetzlich künstlerische Fähigkeit. Aufrichtigkeit ist die erste Tugend des Schaffenden, und sie muss uns Grundlage sein als Gebende und Empfangende.

Erst am Anfang stehen wir, und sind noch alle behindert von der überlieferten Art des Südens. Viele Länder, auch die des Nordens, besitzen nicht einmal die ursprünglichsten und nationalsten Volksmusiken, sondern nur noch volkstümliche Lieder von mehr oder weniger entarteter und abgeschwächter internationaler, oft nur ganz wenig nationaler Färbung. Deshalb kann uns auch die alleinige Grundlage der Volksmusiken nicht für eine schöpferische Entfaltung genügen.

Sogar Grieg, der nur auf den überlieferten eng-norwegischen zweifellos relativ jungen Musikkeimen aufbauen wollte, erkannte, dass auch die musikalische Formgestaltung des Nordens irgendwie anders ausfallen sollte. Er meinte etwa, dass uns Nordländern die ausbreitende und verarbeitende musikalische Redseligkeit der Süd-Germanen und Südländer fremd bleiben müsse, und dass es unserer Art gemässer wäre, uns kurz und präzis auszudrücken. Darum strebte er eine Meisterschaft der Treffsicherheit an.

Wir sehen nach Erkennung des normannischen Wesens, dass wir nicht die Form als Wiederholung oder etwa die Kontrapunktik als Formenspiel anstreben können, sondern ein organisch fortschreitend sich entfaltendes Gebilde, wo

statt Wiederholungen und Symmetrien des Südens eine Sippen-Verwandtschaft des bewegten Kunstgebildes in Erscheinung tritt. So wie die Wikinger-Ornamentik Betrachter mit geübten Augen verlangt, so wird die normannische Tongestaltung und Kontrapunktik geschulte Ohren erfordern. Beides verlangt, wie die Nordmänner-Dichtung, langes und wiederholtes Hineinversenken.

Vielleicht sind auch schon die Musik-Instrumente des Südens, von den Streichern bis zu den auch noch weichen oder äusserlich theatralischen heutigen Schlag-Instrumenten, der normannischen Art allzufremd. Vielleicht kämen z. B. Musiksätze für Luren mit Holz-Hämmern und Steinen als Schlag-Instrumente unserer Art näher, vielleicht auch „keuschere", herbere, härtere und charaktervollere Gesangs-Instrumente als die immerzu vibrierenden Streicher. Dies nur als Einzelbeispiele vieler Möglichkeiten.

Gewiss war es höchste Zeit, dass mit dem zwanzigsten Jahrhundert vulkanisch künstlerische Revolutionen kamen, – mögen sie auch Unreifes gebracht haben und von allerlei Völker- und Stände-Kriegen begleitet gewesen sein. Dass sie schöpferische Kunstkräfte auslösten, dürfte über jeden Zweifel erhaben sein. Wir müssen hierfür dankbar sein, und die weitere Entwicklung mit vorurteilsfreier Aufgeschlossenheit abwarten.*

Nach den nationalen Ansätzen von isländischer Seite mag man ein ähnliches Anheben zuerst von dem verwandtesten Norwegen erwarten.** Wahrscheinlich aber wird es unter allen weissen Völkern der Erde Menschen geben, die zum

* Harmonisch schlummert z. B. auch in den Zwiegesangs-Quinten eine eherne „neue" Gesetzmässigkeit: Durch die „Obertöne" führt der Quintklang zum Nonen-Klang und seinen Umkehrungen, Sekunden und Septimen mit gesteigertem Ausdruck von Stolz und Härte. (Natürlich können wir den Quint-Klang auch zuerst als „Dreiklang" hören, aber nur in Grundstellung. – bei mitklingender Nonen-Harmonie durch verstärkte „Obertöne".)

** Norweger komponieren auch bereits auf der Grundlage isländischer Volkslieder (Geirr Tveit).

Schaffen und Nachschaffen in dieser Richtung fähig sind, — wenn erst einmal die Wiedergeburt anfing, — so wie auch früher ganz Europa gemeinsam an der Entfaltung verschiedener kultureller Strömungen teilnahm, — unabhängig vom Ursprung.

Vergessen dürfen wir dabei nicht die erwähnte ungeheure Wichtigkeit normannischer Wiedergabe, — denn ohne sie ist ein Kunstschaffen dieser Art ziemlich totgeboren. Die Wiedergabe ist auch die Seite der Kunst, die dem Volke am meisten zugewendet und für das Verständnis weiterer Kreise entscheidend ist. Ihre Bedeutung ist gleich gross für Dichtung wie Musik. Selbst bei Kunst-Ausstellungen normannischer Werke (Holzschnitzereien) aus alter Zeit kann zweckmässig eine schräge Beleuchtung, nordische Dämmerung, verlangt werden.

Immerhin dürfen wir abschliessend sagen, dass wir an den bisherigen Darlegungen gesehen haben, dass die gleiche normannische Art in verschiedenen Kunst-Zweigen, Ländern und Gegenden vorhanden war und ist. Das kann uns eine Erleichterung auf dem weiteren übernationalen Wege der Entwicklung sein. Wir können so unsere Sache gemeinsam von verschiedenen Seiten erkennen und angreifen und uns in mannigfaltigster Wechsel-Wirkung gegenseitig anregen.

XVIII

Island heute

Niemand kann die Zukunft normannischer Kunstentfaltung voraussehen. Nur eines wissen wir ganz genau: Die Nordmänner-Art, in relativ geringen Ansätzen vorhanden, kann nur entweder ganz zugrunde gehen oder eine neue Wiedergeburt erleben. Hier gibt es nur ein Ende oder einen neuen Anfang. Die heutige Lage Islands ist dafür symbolisch.

Siebenhundert Jahre hindurch hat Island sich die ursprüngliche Kultur und Sprache bewahrt, — trotz Untergang der wikingeschen Republik, trotz todbringender Pest-Epidemien, handels-politischer Knechtung und verheerender Natur-Katastrophen. Erst die Segnungen europäischer Zivilisation gefährdeten den kostbarsten nationalen Besitz.

Freiwillig nahmen die Wikinger alle Nachteile des unwirtlichen Landes auf sich, um Unabhängigkeit und Eigenart zu wahren. Freiwillig hat das isländische Volk, — bis heute alleiniger Besiedler des grossen Landes, — auf materielle Vorteile aus etwaiger Industrialisierung der neueren Zeit verzichtet, — weil es sich weiter Sprache und Art erhalten wollte und in dem Gross-Import ausländischer Arbeiterschaft eine Gefahr für die völkische Kultur erblickte.

Nach langen Kämpfen diplomatischer und völkerrechtlicher Art gelang zwar die Anerkennung der völligen Unabhängigkeit Islands im Jahre 1918, — danach die Wiedereinführung der republikanischen Verfassung 1944. Jeder Isländer wünscht aber die Wahrung dieser Rechte. Er sieht

wohl die wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Gefahren, die vom Ausland drohen, — aber militärisch kann er ihnen nicht begegnen. Ein Volk von nicht mehr als 140000 Menschen kann nur versuchen, seine politischen Rechte in geistiger Hinsicht geltend zu machen.

Die Qualität und Eigenart isländischer Kultur ist nicht ohne Einfluss für das Ansehen des Landes geblieben. Paul de Kruiff nennt es „das kultivierteste Land der Welt", wo man gewöhnt sei, sich selbständige Urteile zu bilden, ohne die Ansichten europäischer Zivilisation vorbehaltlos hinzunehmen.* Dies mag vielleicht ein wenig übertrieben erscheinen: wir wissen, dass Island wohl die alte Kultur lebend bewahrte, aber sie noch nicht weiter zur Höhe führen konnte.

Auch heute noch können die Isländer wenigstens als grosses Literatur-Volk gelten. (Erstauflagen von 12000 Exemplaren sind hier Tatsache, selbst wenn es sich um Fach-Literatur handelt: das sind also Erstauflagen, die fast jeder zehnte Bewohner kauft. Der Rundfunk bringt denn z. B. hier auch in der besten Sendezeit täglich abends mehr Vorträge als in irgend einem anderen Land.)

In den sonstigen Kunst-Zweigen steht Island aber noch im ersten Stadium eines neuen Anfangs. Viele bildende Künstler mit europäischer Schulung ringen um Wiedergabe der eigenartigen Landschaft und die sonstige arteigene künstlerische Formgebung. Die im Aussterben begriffene alte Volksmusik versucht man zu retten und wieder zu beleben. Die Kunstmusik folgt ihren Spuren.

Vorbei ist aber die alte Zeit. Fast hat das Land einen Sprung vom dreizehnten bis ins zwanzigste Jahrhundert getan. Die zivilisatorischen Verlockungen des Auslandes können hier wie auch im übrigen Norden die völkische Art gefährden oder gar vollkommen vernichten. Alle nordisch gerichteten Menschen hätten aber heute eine gemeinsame

* Kruiff: Kämpfer für das Leben (Man against Death) (Finsen), Ullstein-Verlag, Berlin.

Aufgabe zu lösen, um völligen Untergang der Nordmänner-Kultur zu verhindern.

In der Tat sollten wir nun alle deutlicher Stellung nehmen: Die Völker des Nordens werden sich fragen müssen, ob sie vollkommen zur kulturellen Provinz der Grossmächte herabsinken dürfen oder nicht. Island wird die Aufgaben normannischer Kultur-Erhaltung und -Entfaltung nicht mehr alleine lösen können. Auch die grossen Völker werden zu entscheiden haben, ob sie die erhaltene Art des Nordens so unentwickelt zugrunde gehen lassen wollen oder nicht. Sie mögen die Frage sorgfältig untersuchen und nicht Zufälle oder Spekulationen auf Kosten der wertvollen Kultur-Schätze walten lassen.

Machtpolitische Fragen, Kriege und Siege der merkantilen Gründe und Ziele dürfen diese Frage nicht entscheiden, ebenso wenig wie politische Partei-Kämpfe und Umwälzungen, auch wenn sie die äusseren Lebens-Formen verschiedener Länder von den obersten Regierungs-Behörden bis zum entferntesten „Volksgenossen" ändern könnten.

Mag es auch einem unpolitischen Heerführer oder politischen Krämer unwichtig erscheinen, ob die Sprache und Kultur der Wikinger verloren geht oder lebendig erhalten bleibt und zur neuen Blüte geführt wird, so wird doch der Geist in diesen Fragen das letzte Wort und letzte Urteil sprechen. Wir müssen eher hoffen, dass die Sprache Islands einmal internationale Umgangs-Sprache der normannisch gerichteten geistigen Aristokratie wird, wie Latein einst die Gelehrten-Sprache war. Gedenken wir der Worte Stendahls, dass Waffen und Tod eine geistige Entwicklung ebensowenig aufhalten können wie das Geld eine fortschreitende Krankheit.

Wir erwarten heute nicht nur die vollkommene Freilassung Islands mit unbehinderter Kultur-Entfaltung des ganzen Nordens, sondern die bewusste Förderung ursprünglich normannischer Art in der ganzen Welt. Vor allem soll

man dem „Wunderkinde“ Island helfen, sich zu vollenden. Ohne eine solch zielsichere Förderung seitens der grössten Länder, wird sich die gesamte Nordmänner-Kultur kaum wieder erholen und entfalten. Wenn es zu einer Wiedergeburt kommt, was wir hoffen müssen, dann werden wenigstens unsere Nachkommen vielleicht das erleben, was zuerst im Titel dieses Buches bezeichnet werden sollte: —

„Die Vollendung des Nordens.“

Die wichtigsten Aufsätze und Schriften des Verfassers:

(Die meisten Aufsätze erschienen an mehreren Stellen. Genannt ist jeweils nur die ausführlichste Quelle.)

Über isländische Volksmusik:

Zeitschrift „Skírnir“, Reykjavík, 1922.

Monatsschrift „Die Musik“, Berlin-Stuttgart, Okt. 1923.

Zeitschrift „Syn og segn“, Oslo, Dez. 1924.

„Volk und Rasse“, München, 1932.

Forschungsberichte in der „Zeitschrift f. Musikwissenschaft“, März 1929, und in den „Mitteilungen der Islandfreunde“, Jena 1931.

Über Musik-Interpretation:

Zeitschrift „Hellweg“, Essen, 1924–25.

Zeitschrift für Musik, Leipzig, 1925.

Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 18. 7. 1926.

Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 14. 10. 1927.

Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin, 20. 9. 1927.

Beethovenjahrbuch 1927.

Die Musikwelt, Wien, Dez. 1927.

Zeitschrift „Das Orchester“, Berlin, 1. 7. 1927.

Zeitschrift für Musik, Leipzig, Mai–Juni 1928.

Allgemeines:

„Nordische Tonalität“, Hellweg, Essen, 1924.

„Nationalmusik und Germanentum“, Deutsches Musikjahrbuch, 1925.

„Die Art-Erkennung“, Zeitschrift „Melos“, Berlin, 1924.

„Künstler und Kritiker“, Neue Musikzeitung, Stuttgart 1924.

„Etwas über Dirigieren“, Deutsche Musikerzeitung, Berlin, 1925.

„Neue Musik, ihre Entdeckung und Förderung“, Allgem. Musikztg., Berlin. 9. 1. 1931.

„Der nordische Beethoven“, Rhein.-Westf. Ztg., 13. 3. 1927.

„Nachdenkliches zum Toscanini-Besuch“, Allgem. Musikztg., Berlin, 20. 6. 1930.

„Toscanini und die nordische Musik", Nordische Stimmen, Leipzig, 1932.
„Nordischer Einfluss in der Musik", Signale f. d. musik. Welt, Berlin, Dezember 1931.
„Das Nordische in der Musik", Zeitschrift „Die Sonne", Berlin, 1931.
„Zum künstlerischen Erleben der Isländer-Sagas", „Mitteilungen der Islandfreunde", Jena, 1933.
„Island, das Land der Künstler", Zeitschrift der Vereinigung der Islandfreunde, Jena, 1935.
„Erinnerungen an Karl Muck", Zeitschrift für Musik, Leipzig, Mai 1940.
„Die altnordischen Luren", Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 13. 9. 1940.
„Orchester-Kultur", Vorschläge zur Gründung einer Orchester-Akademie, 1927, Manuskript.

Sonstiger Quellen-Nachweis:

Íslenzk fornrit, Reykjavík.
Sammlung Thule, Diederichs Verlag, Jena, (Altisländische Dichtung).
Sigurður Nordal: Snorri Sturluson, Reykjavík.
Angul Hammerich: Studien über die Luren, Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft.
Angul Hammrich: Studien über isländische Musik, Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft 1900.
Hugo Riemann: Geschichte der Musiktheorie.
Deutsche Islandforschung 1930, Verlag Ferd. Hirt, Breslau.
Friedrich Nietzsche: Zarathustra, Wille zur Macht, Nachlass.
Wilhelm von Jenny: Germanische Frühkunst, Angelsachsen-Verlag, Bremen-Berlin.
Wilhelm von Jenny: Die Kunst der Germanen, Deutscher Kunstverlag, Berlin.
Wilhelm Müseler: Deutsche Kunst im Wandel der Zeiten, Safari-Verlag, Berlin.
Oswald Spengler: Untergang des Abendlandes, I. Auflage. Reden u. Aufsätze.
Wilhelm Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Verlag Seemann, Leipzig.
Wolfgang Schöne: Die grossen Meister der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Pantheon-Verlag, Leipzig.

VERZEICHNIS DER BILDBEILAGEN UND NOTENBEISPIELE

SEITE

Drachenkopf eines Wikingerschiffes 86
Holzgeschnitzte isländische Kopfschrift 83
Isländischer Bauernhof 79
Isländische Reimweise 25
Isländischer Zwiegesang 25
Kathedrale in Wells 88
Kirchentür von Valþjófsstaður 85
Lurenbläser 83
Runenstein 43
Runenstein von Jellinge 84
Runenstein der Wikingerzeit 79
Tabelle 28

SACH- UND NAMEN-REGISTER

A

Abendländische Kultur, 76.
Abendländische Musik, 22, 27, 58, 60.
Accellerando, 53.
Adelsbrief, 11.
Akzente, 52, 53.
Altisländische Dichtung, 11, 31, 68, 87.
Altisländische Literatur, 10, 11, 31, 64.
Amerika, 8—10, 74, 94.
Andersen, H. C., 95.
Architektur, 18, 77, 83, 88, 99.
Aristokratisches 12, 28—29, 34, 35, 105.
Asien, 29.
Australien, 9.

B

Bach, J. S., 57, 92, 95.
Barockzeit, 55, 57, 91.
Beethoven, L. v., 18, 23, 39, 50, 57—60, 72, 107.
Bel canto, 47.
Benediktsson, Einar, 16.
Bengtsson, Franz G., 71.
Berlioz, H., 61.
Bibelsprache, 75.
Bildkunst, 13, 41, 57, 77, 78, 83, 87, 99.
Binnenreime, 13, 31, 32, 34, 47, 64, 75.
Bischof, 10.
Bjarni Thórarensen, 70.
Bouts, Dieric, 90, 91.
Brahms, Joh., 54, 60.
Brandes, Georg, 11, 75.
Britische Inseln, 9.
Busch, Adolf, 92.
Buxtehude, 97.
Byron, 73.

C

Cello, 50.
Charakter, 21.
Christentum, 39.
Coriolan-Ouverture, 50.
Crescendo, 53.

D

Dämonen, 12, 84.
Dänemark, 69, 79.
Dänen, 29, 94—95.
Davidstern, 93.
Dekadenz, 42.
Deklamatorisch, 25, 47, 48.
Despotie, 28.
Deutschland, 7, 9, 29, 69, 94.
Deutsche, 64, 75.
Diederichs Verlag, 11, 35, 108.
Diminuendo, 53.
Diplomatie, 28—29 (Tabelle), 103.
Dirigiertechnik, 65, 66, 107.
Dreiviertel-Tonschritt, 49.
Dramatik, 16, 34, 62, 73.
Dreiklang, 19, 92, 93, 101.
Drengskapr, 40.
Dünninger, Josef, 14, 17.
Durchführung, 16.
Duse, Eleonora, 63.
Dynamik, 28, 31, 32, 36, 53, 59, 67.

E

Edda, 10, 12, 13, 32, 36, 37, 46, 89, 98.
Eggen, Erik, 49.
Eggert Ólafsson, 39.
Egils Saga, 15.
Egmont-Ouvertüre, 50.
Einar Benediktsson, 16.
Eire, Irland, 29.
El Greco, 90.
Eleganz, 34, 35.
Emerson, R. W., 21.
Endreim, 14, 34.
Entnordung, 51.
Epidemien, 17, 103.
England, 8, 29, 58.
Eroica-Sinfonie, 51, 59.
Ethisches, 12, 40, 74.
Europäisches, 27, 29, 42, 55, 60, 68, 71, 76, 77, 101, 104.

F

Fachgelehrte, 11, 82.
Fachwelt, 14, 41, 54, 66, 72, 84.
Fär-Inseln, 25.
Fa-Modus, 48.
Fagott, 50.
Faust, 20.
Finsen, 104.
Flandern, 9, 58.
Flatey-Buch, 10.
Flaubert, 74.
Flöte, 50.
Frankreich, 9, 81.
Freistaat, 68.
Friesen, 47.
Fundamentales, 11.

G

Gelehrte, 7, 11, 13, 35, 45, 46, 69, 71, 82.
Gentleman, 40.
Germanen, 42, 47, 100, 107.
Germanisch, 9, 14, 22, 28, 36, 57, 94.
Giebelhäuser, 79, 88, 93 (Bildbeilage).
Gjallarhorn, 43.
Gletscher, 12, 37, 73.
Glotta, 38.
Gluck, W. v., 57.,
Goethe, 68.
Gothik, 38, 54, 56, 80, 82, 87—90 (Bildbeilage).
Gothisches, 18, 71, 91.
Gothische Glasmalerei, 89.
Gott Heimdal, 43.
Götter, 43, 84.
Greco, El, 90.
Grettis-Saga, 16.
Griechen, 42, 76, 77.
Grieg, E. 19, 21, 60.
Grillparzer, 39.
Grossmächte, 105.
Gróttasöngr, 46.
Guðrún Ósvífursdóttir, 15, 72.
Gudruns Totenklage, 89.
Gunnar v. Hlíðarendi, 15, 41, 73.

H

Hakenkreuz, 93.
Hallgrímsson, Jónas, 24, 27.
Hammerich, Angul, 45, 108.
Hamlet, 62.
Hamsun, Knut, 71, 72.
Handschriften, 10.
Händel, G. F., 57, 58.
Häuptlingsfamilien, 10.
Hardy, Thomas, 73.
Hebbel, 62.
„Herrenart", 10.
Heimdal, Gott, 43.
Heidnisches, 57.
Heldenzeitalter, 70.
Herkunft, 10, 18, 54, 76, 97.
Herder, G., 68.
Heusler, Andreas, 35.
Genzmer, Felix, 35, 36, 90.
Hlíðarendi, 15, 41.

Hofskalden, 13, 70.
Holmgang, 40.
Holzschnitzereien, 79, 83, 102 (Bildbeilagen).
Hornbostel, E. v., 45.
Hucbald, Mönch, 45.
Humor, 23, 24, 37, 38, 64, 73.

I

Ibsen, Henrik, 13, 62, 63, 71.
Improvisieren, 62, 59, 65.
Indien, 76.
Individuelles, 20.
Industrialisierung, 103.
Interpretation, Musik-, 50, 53, 65, 107.
Irisch, 30.
Irland (Eire), 29.
Isländische Kopfschrift, 84 (Bildbeilage).
Isländische Volksmusik, 18, 21—28, 30—32, 41, 48, 86, 92, 99—101, 104, 107 (Notenbeispiele).
Islands alte Literatur, 11.
Island und Ausland, 20.
Island heute, 103.
Island-Overtüre, 30.
Italienisches, 56, 58, 88, 91.

J

Jaspers, Karl, 74.
Jenny, Wilh. v., 86, 87, 108.
Johansen, D. M., 31.
Jón Stefánsson, 78.
Jónas Hallgrímsson, 24, 70.
Jüdische Herkunft, 54.
Jüngere Edda, 13.
Jungfrau Maria, 89.

K

Kammermusik, 65.
Kaukasus, 42.
Kayssler, Friedrich, 63.
Keltisch, 30.
Keuschheit, 57, 101.
Kirche, 46, 70, 81, 90.
Kirchenfenster, 81.
Kirchentonarten, 48.
Kirchlich, 56, 88.
Kirchentür, Valþjófsstaður, 79, 81, 85 (Bildbeilage).
Kjartan, 72.
Klassiker, 20, 56.
Klassische Musikinterpretation, 50, 65, 107.
Klavierspiel, 18.
Königshöfe, 13, 69, 70.
Konsonant, 31, 64.
Kontinent, 19, 31, 77.
Kontrapunktik, 15, 57, 85, 100.
Kopenhagen, 45.
Kriegerisch, 14.
Kriege, 7, 101, 105.
Kruiff, Paul de, 104.
Kulturströmungen, 42, 69.
Kunstbauten, 18, 77.
Kunst, bildende, 77, 78, 87.
Kunstepochen, 80.
Kunstmusik, 22, 27, 68, 79.
Kveða, 47, 48.

L

Landschaft, 11, 36, 37, 71, 104.
Lava, 12.
Laxdæla-Saga, 15, 72.
Laxness, H. K., 70.
Lebensart 10, 18, 70.
Lebensgesetz, 10.
Liszt, 20.
Luren, 43—45, 94, 101, 108 (Bildbeilage).
Lydische Tonart, 48.

M

Mainardi, Enrico, 92.
Mann, Thomas, 97.
Maria, Jungfrau, 89.

Maupassant, 74.
Mehrstimmigkeit, 45, 46, 53, 57, 79.
Melodiebildung, 22.
Mendelsohn, F., 57.
Mentalität, 10, 13, 58, 59, 98.
Methoden, 7, 8, 52.
Metrum, 32.
Minnegesang, 69.
Mönch Hucbald, 45.
Morris, William, 69.
Mozart, W. A., 53.
Muck, Karl, 51, 52, 54, 108.
Müseler, W., 80, 108.
Musikinterpretation, 50, 65, 107.

N

Nationalkultur Islands, 14.
Naturkatastrophen, 17.
Naumburg, 74.
Negerquinten, 93,
Neumann, Hans, 40.
New York Philharmonie, 54.
Niederlande, 9, 29, 90.
Niedner, Felix, 11.
Nielsen, Carl, 61.
Nietzsche, F., 55, 74—76, 97, 99, 108.
Nikisch, A., 51, 65.
Njals-Saga, 15, 35, 40, 73.
Nonen-Harmonie, 101.
Nordal, Sigurður, 36, 108.
Norddeutschland, 10, 16, 29, 30.
Nordisch-gotische Bildkunst, 91 (Bildbeilage).
Nordlichter, 37.
Nordmänner, 10, 30, 41, 83, 103, 105, 106.
Nordmännerdichtung, 101.
Nordmännergeist, 25, 60, 62, 64, 68, 90, 94.
Nordmännerüberlieferung, 10.
Nordsee, 23, 58.
Normandie, 29, 81.
Normannen, 28, 73, 80.
Normannisch, 10, 18.
Normannische Bildkunst, 83.
Normannische Dichtung, 30, 68.
Normannische Fäden europäischer Tonkunst, 55.
Norwegen, 10, 13, 23, 29, 39, 70, 94, 101.

O

Obertöne, 44, 48, 49, 101. ,
Österreich, 29.
Ólafur Tryggvason, 39.
Ólafsson, Eggert, 39.
Orchester, 18, 52—54, 65—66, 107, 108.
Orient, 19, 84, 88, 93.
Oseberg, 86.
Oslo, 22, 31, 49.
Osten, 9, 39, 42, 61.
Ósvífursdóttir, Guðrún, 15.
Overbeck, Nietzsche an, 76.

P

Palestrina, 57.
Partituren, 50, 51.
Pausen, 33, 34, 64, 72.
Persönlichkeit, 96, 99.
Personal-Union, 70.
Philologen, 47.
Philosophieren, 12.
Phrasierung, 52.
Pinder, W., 88, 108.
Plastik, 99.
Polyphonie, 53.
Posaune, 44.
Proben, 52.
Prophezeiung, 98.
Provinz, 105.
Psychologie, 76.
Purcell, H., 58.

Q

Quart-Klänge, 55.
Quinten, 23, 44—46, 93, 102.

Quintengesang, 23, 24, 45, 55, 101.
Quintharmonie, 23, 101.

R

Rameau, J. Ph., 56.
Rangström, Ture, 61.
Rask, R. Chr., 69.
Rasse, 30, 96.
Regie, 52.
Reimweisen (rímur), 25, 26, 31, 47, 48 59.
Reinhard, Max, 63.
Renaissance, 54, 56, 91, 98.
Religion, 10.
Republik, 103.
Revolutionen, 101.
Rhythmus, 13, 16, 25, 31–34, 38, 47, 48, 53, 74.
Rilke, R. M., 33.
Riemann, Hugo, 45, 108.
Rímur, 25, 26, 47, 48, 59.
Ritardando, 53.
Ritterlichkeit, 15, 40.
Römer, 42, 47.
Römisches, 22, 30, 77.
Romanischer Stil, 85, 87, 91.
Romantik, 18, 20, 21, 60, 61, 70, 71, 81.
Romantisches, 52, 75.
Romantisierung, 51.
Rubato, 64.
Runen, 83, 84 (Bildbeilagen).
Rundfunk, 104.
Russisches, 61.

S

Saga, 10, 12–17, 33, 46, 48, 108.
Sagastil, 99.
Sagazeit, 94.
Saiteninstrumente, 49.
Salomon, König, 89.
Schauspieler, 63.
Schirmer, Walter, 32.
Schöne, Wolfg., 90, 108.
Schottland, 29.
Schnörkel, 23.
Schütz, Heinr., 57.
Schumann, 60.
Schweden, 29, 94.
Sekunden, 101.
Septimenklänge, 56, 101.
Sext-Klänge, 56.
Shakespeare, 62, 73.
Sibelius, 61.
Sigurd, 12.
Sigurður Nordal, 36, 108.
Sils Maria, 75.
Skalden, 12, 13, 15, 25.
Skaldenkunst, 36, 64.
Skaldenlehrbuch, 12.
Skaldenlieder, 25.
Skalden-Virtuos, 15.
Skandinavien, 9, 11, 18, 30, 58, 71, 75.
Skarphéðinn, 15.
Slavisches, 22, 30, 61.
Snorra-Edda, 13.
Snorri Sturluson, 12, 16, 33, 43.
Spanisches, 88.
Spengler, Oswald, 98, 108.
Sport, 24.
Staatsform, 10.
Stabreime, 13, 31, 34, 47, 59, 60, 64, 75.
Staccato, 52, 64.
Stefánsson, Jón, 78.
Stendahl, 73, 105.
Stimmführung, 52, 57, 67.
Strindberg, August, 39, 75, 76.
Sturluson, Snorri, 12, 16, 33, 43.
Süden, 8–10, 27, 29, 37, 42, 46, 55, 61, 69, 90, 92, 100, 101.
Süd-Germanisch, 9, 22, 30, 36, 100.
Symbolik, 13, 20, 103.
Symmetrie, 85.

T

Tabelle, 28–29.
Tacitus, 47.

Taktwechsel, 25, 31, 32, 48, 59, 60.
Tänze, 25.
Tempo, 52, 67.
Tenor, 24, 25, 47.
Terz-Klänge, 45, 56 .
Theater, 62.
Theater-Kultur, 63.
Theater-Renaissance, 63.
Theatralisch, 28.
Thórarensen, Bjarni, 70.
Thormod (Þormóðr), 16.
Thors Hammer, 93.
Thule, 35.
Tierornamentik, 84, 86 (Bildbeilagen).
Tígulegr, 38, 89.
Tonale Funktionen, 23.
Toscanini, A., 52, 54, 107, 108.
Tragik, 17, 28—29 (Tabelle).
Trauerode, 16.
Trompete, 44.
Tveitt, G., 102.

U

Übersetzungen, 24, 35—40, 69.
Überspringen, 24.
Umformung, 42.
Umschreibung, 13.
Unternehmungslust, 10.

V

Valþjófsstaður, 79, 81, 85 (Bildbeilage)
Verskunst, 13.
Vibrato, 52, 53.
Völkerrecht, 103.
Völuspá, 12.
Vokale, 31, 34, 64.
Volksmusik, Isländische, 18, 21—28, 30—32, 41, 48, 86, 92, 99—101, 104, 107 (Notenbeispiele).
Voraussetzungen, 7, 17.
Vulkanausbruch, 12, 17, 38.

W

Wagner, Rich., 23, 36, 60, 74.
Wasserfälle, 12.
Weg zur Bildkunst, 77.
Weltenbaum, 12.
Welterschaffung, 12, 43.
Weltfremdheit, 15.
Welträume, 12.
Weltschmerz, 21, 28 (Tabelle), 57.
Weltuntergang, 43.
Wikinger, 9—12, 15, 37, 46, 85—87, 99, 101.
Wikinger-Ornamentik, 101 (Bildbeilagen).
Wikinger-Fantasie, 29.
Wikinger-Schiffe, 86, 88 (Bildbeilagen)
Wikingerzeit, 10, 11, 46, 69.
Wissenschaftliches, 14, 41—43, 45, 47, 48.

Z

Zaubergesänge, 46.
Zerteilung, 16.
Zivilisation, 19, 46, 104.
Zwiegesang, 23—25, 45, 47, 89, 101.